FRANZ SERVAES

Giovanni Segantini

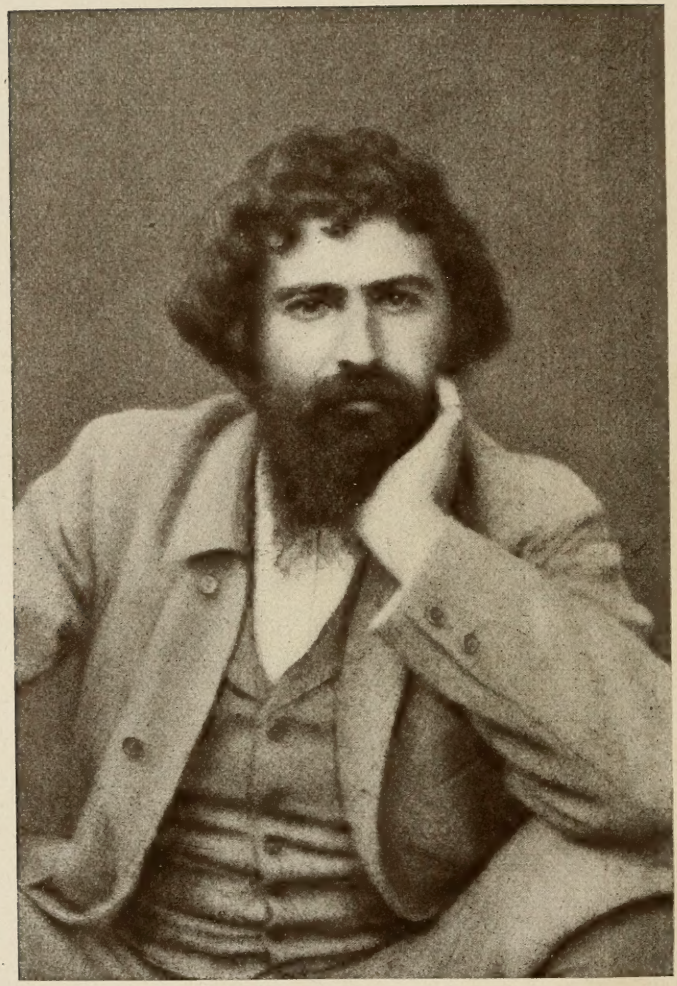
Sein Leben und sein Werk

Eigentum der Lagerbücherei!

INTERNATIONALES
ERZIEHUNGSAMT
Genf

Abteilung : Geistige Hülfe
für Kriegsgefangene

VII/48



G. Segantini

Art. B
S

Giovanni Segantini

Sein Leben und sein Werk

von

Theodor Hubert

FRANZ SERVAES

TORONTO LIBRARY

Vom Verfasser durchgesehene Volksausgabe

4. Auflage

H 5455
4.12.46

Leipzig 1920 · Verlag von Klinkhardt & Biermann

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Den Druck dieses Werkes
besorgte die
G. Pätz'sche Buchdruckerei
Lippert & Co. G. m. b. H.,
Naumburg a. d. S.

Inhaltsübersicht

Seite

I. Die Jahre der Kindheit 5
II. Entwickelungskämpfe 26
III. In der Brianza 42
IV. Die Poesie der Dunkelheit 51
V. Die Poesie von Raum und Licht 65
VI. Savognin 76
VII. Der Maler der Dorfwelt 91
VIII. Der Maler der Höhenluft 106
IX. Im Reich der Träume 123
X. Der Dichter und der Denker 137
XI. Auf Maloja 155
XII. Das Epos der Alpenwelt 168
XIII. Symbolik und Stilkunst 180
XIV. Letzte Strahlen 194
XV. Der große Mensch 215

ERSTES KAPITEL

Die Jahre der Kindheit

Hohe Felsengebirge, schroff und majestätisch abfallend, umsäumen in mächtiger Kette das Nordufer des Gardasees. Unten blitzen die hellen Fluten der herrlichen Wasserfläche, deren freundliche Wellen sanft bei Riva das Gestade des südlichen Tirol bespülen. Die Berge aber setzen sich in hochgeschwungener Linie ins Innere hinein fort, von beiden Wasserseiten einander entgegenkommend, und umschließen wie ein gigantisches Amphitheater ein vom See durch einen vorspringenden Hügel abgetrenntes Stück Land. Mit seinen reichen Olivenanpflanzungen, mit seinen Maulbeer- und Feigenbäumen, mit seinen Mandelstauden und Lorbeerbüschen mutet dieser gesegnete Erdfleck uns wie ein ungeheurer südlicher Park an. Reizende kleine Landhäuser sind als weiße Punkte zwischen das graue und dunkle Grün verstreut: und dort, wo die reißende Sarca ihre hellen Gletscherwellen an einem senkrecht niedergehenden, von Burgtrümmern gekrönten Felsenungetüm vorüberwälzt, vereinigen sich die Häuser und Hütten zu einer leicht bergan kletternden Ortschaft, die sich wie eine verflogene Taube in den Schutz des gewaltigen Bergzuges einschmiegt.

Das ist Arco, die Geburtsstätte Giovanni Segantinis, des großen Künstlers, von dem diese Seiten reden wollen.

In jener großen und romantischen Natur ist er aufgeblüht und verbrachte die ersten fünf Jahre seiner damals noch sorgenlosen

Kindheit: hier, wo sich die gesättigte Ruhe des Südens und ein in seiner Glut und Üppigkeit fast an Sizilien gemahnendes Klima so wundersam-eigen mit abenteuerlichen Erinnerungen an nordisches mittelalterliches Rittertum durchdringen. Italische Ziegen und Schafe weiden zwischen schwarzen spitzaufragenden Zypressen unter dem verfallenen Trümmerwerk trotziger Burgruinen, wie man sie in der Rhein- und Moselgegend antrifft, oder im normannischen England suchen gehen möchte. So enthüllt sich dem sinnenden Besucher dieses herrlichen Weltwinkels eine anziehende und eigenartige Doppelnatur und er gedenkt der verwandten Doppelnatur jenes Künstlers, der dem Stamm nach Italiener, der Geistesart nach vielfach Nordländer, von Herzen aber ein echter und rechter, ein großer Europäer gewesen ist.

Sein eigentlicher Name lautete „Segatini", den aber schon der Vater des Künstlers aus Gründen des Wohlklanges in „Segantini" abgewandelt hat. Doch findet sich der ursprüngliche Name noch in der Taufurkunde des Malers, die in Arco aufbewahrt wird. Dieses Schriftstück lautet in der deutschen Übertragung wie folgt: „Segatini, Giovanni Battista Emmanuele Maria, Sohn des Agostino, Sohnes des verstorbenen Antonio und der Teresa, geborenen Lovata; sowie dessen rechtmäßigen Eheweibes Margarita, Tochter des verstorbenen Giovanni de Girardi aus Castello in Val di Fiamme, getraut in Ala, seit etwa Jahresfrist hierorts ansässig, wurde hierselbst am 15. Januar 1858 morgens 8 Uhr geboren; empfing die Nottaufe von der Hebamme Teresa Clari und die ergänzenden Weiheakte durch den Kaplan Pater Endricci Felice am 16. selbigen Monats. — Paten waren Giovanni d'Antonio Mattei und Maria De Ferrari aus Val di Sole."

Das Kind, das in solch fragwürdigem Zustande auf dieser Welt erschien, daß es sogleich die Nottaufe erhalten mußte, sollte noch lange Jahre mit der äußersten Lebenszähigkeit zu kämpfen

haben, um sich in diesem Dasein zu behaupten. Fast zwanzig Jahre hindurch schien das Schicksal ganz darauf erpicht zu sein, dieses junge Lebensflämmchen, dessen Existenz ihm gleichsam abgetrotzt war, aufs rascheste wieder auszublasen. Ergreifend liest sich die Schilderung der sieben ersten Lebensjahre des Kindes, die der Künstler selbst in späteren Zeiten aufgeschrieben hat, und die, als ein wertvolles menschliches Dokument, ungekürzt hier folgen möge.

AUTOBIOGRAPHIE.

„Was vor meiner Geburt geschah, weiß ich nicht. Ich weiß, daß ich einen Vater und eine Mutter hatte, und daß es ihnen gefiel, zu Arco im Tridentinischen auf dem rechten Ufer der Sarca sich ein Nest zu bauen, und dort legten sie ihre Eier hinein. Ich bin der Zweit- und Letztgeborene. Der erste kam um, ein Opfer der Flammen; und ich verursachte durch meine Geburt meiner Mutter eine Schwäche, durch die sie fünf Jahre später dahingerafft wurde. Um sich von dieser Schwäche zu erholen, begab sie sich im vierten Jahre nach Trient; aber die Kuren schlugen nicht an.

„Ich trage sie im Gedächtnis, meine Mutter; und wenn es möglich wäre, daß sie jetzt, in diesem Moment, vor meinen Augen erschiene, so würde ich sie nach einunddreißig Jahren noch recht wohl erkennen. Ich sehe sie wieder mit dem Auge des Geistes, diese hohe Gestalt, wie sie müde einherschritt. Sie war schön; nicht wie die Morgenröte oder der Mittag, aber wie ein Sonnenuntergang im Frühling. Als sie starb, war sie noch nicht neunundzwanzig Jahre alt. Sie gehörte jenem mittelalterlichen Landadel an, aus dem ehemals die kriegerischen Glücksritter hervorgingen, gleichwie heute die guten Ackerbauern daraus hervorgehen. Mein Vater hingegen gehörte dem Kleinbürgerstande an: er war etwa zwanzig Jahre älter als meine Mutter, die sein drittes Eheweib war.

„Nach dem Tode der Mutter gedachte mein Vater sich mit mir in Mailand niederzulassen, wo er einen Sohn und eine Tochter aus erster Ehe hatte. Der Sohn fristete mit einer Gewürzkrämerei kümmerlich sein Dasein und die Schwester führte ihm den Haushalt. Aber wir trafen's schlecht; das Geschäft ging herunter, in kürzester Zeit mußte es geschlossen und ein großer Teil der Möbel verkauft werden. Vater und Sohn wanderten gemeinschaftlich aus, indem sie mich der Obhut der Schwester überließen. Und hier beginnt nun mein persönliches Leben, das ganz mir gehört, abwechselnd freudvoll und leidvoll, aber niemals eintönig, weil auch Schmerz und Trauer mich nicht ganz unglücklich machen konnten.

„Ich war damals sechs Jahre alt und lebte mit meiner Schwester in einer Dachkammer in der St. Simeonstraße. Die Schwester ging jeden Morgen frühzeitig fort, ließ mir etwas zu essen da und kehrte nicht vor der Dämmerstunde heim; auch von den übrigen Insassen unseres Stockwerkes sah ich den Tag über niemanden.

„Die beiden Stübchen, die wir bewohnten, hatten zwei kleine Fenster, ganz hoch oben, so daß ich, selbst mit den Füßen auf dem Tische stehend, nicht mehr als den Himmel sehen konnte. Darum blieb ich nicht gern allein; oft überkamen mich Schauer von unbeschreiblicher Angst; und dann entwich ich durch einen schmalen Gang, der auf den Treppenflur mündete, wo ich durch ein viereckiges Fenster eine lange Reihe von Dächern und Kirchtürmen erblicken konnte und, ganz unten, einen tiefen eingeschlossenen Hof, der mir wie ein Brunnen vorkam. An diesem Fenster stand ich durch viele Monate lange Tage; und eine Zeitlang wartete ich immer auf den Vater, der mir gesagt hatte, er werde bald zurückkehren: doch habe ich ihn niemals wiedergesehen. An regnerischen Tagen und an sonnenhellen Tagen war meine Seele gleich traurig und verzagt: ich wußte nicht zu sagen, ob dieses Dasein lang

„La falconiera“.
Ölgemälde 1881.

währen könnte, vielleicht ewig, oder ob es plötzlich enden würde. Wenn die Glocken der benachbarten Kirchen festlich zu läuten anfingen, verdoppelte sich mein Jammer und ich fühlte es wie eine Marter in meinem Inneren. Dachte ich etwas dabei? Ich weiß es nicht. Aber ich fühlte heftig — ich litt, und wußte doch nicht, was Schmerz heißt.

„Eines Tages — ich weiß nicht wie — befand ich mich im Besitz einer größeren Menge Papier, ich glaube, es war ein Buch; ich spielte ein wenig damit: dann begann ich, es in Stücke zu zerreißen, in immer kleinere, daß sie wie Schneeflocken aussahen.

„Und es kam mir ein Einfall. Ich kletterte ans Flurfenster und begann, meinen Vorrat hinab in den Hof zu werfen. Dieses Spiel gefiel mir. Die weißen Dingerchen tanzten und wirbelten durch die Luft, senkten sich weich auf die Fenstervorsprünge, flatterten langsam und taumelig immer tiefer hinab bis auf das Hofpflaster, gleich als wären sie lebendig und fürchteten sich wehzutun. Ich hatte mich so schon eine Zeitlang belustigt, als ich von dort unten die schreckliche Stimme eines wütenden Menschen vernahm. Ich begriff nicht, was er eigentlich sagte, weil ich den Dialekt nicht verstand; aber ich schloß doch aus dem Ton, daß ihm vielleicht mein Spiel nicht behagte. Und als er den Mund hielt, und es mir vorkam, als sei er gegangen, beeilte ich mich, in einem einzigen Stoß die ganze Masse Papierschnitzel — und die war nicht klein — hinabzubefördern. Ein Wunder geschah: der Schneefall verteilte sich durch die Luft und in einem einzigen Augenblick bedeckte er den ganzen Hof. Ich beugte mich weiter hinaus auf die Fensterbrüstung, um das Schauspiel zu genießen, und beobachtete so die tanzende Schneewolke bis zum Ende ihrer Reise. Da erblickte ich einen Mann mit einem Besen in der Hand, der eifrig von dort unten zu mir emporspähte.

„Das mußte er gewesen sein, der kurz zuvor gescholten

hatte. Aber da er nun nichts mehr sagte und überdies sich zum Fortgehen wendete, so schloß ich, daß nicht ich der Anlaß seiner Wut gewesen sei. Inzwischen öffnete sich auf der Hofseite ein Fenster, ein Kopf streckte sich zum Auslugen hervor und ich empfand eine gewisse Genugtuung, der Urheber dieser Aufregung zu sein.

„Auf einmal fühlte ich mich von einer eisernen Faust rauh beim Gürtel gepackt, hochgehoben, umgedreht und mit dem Kopf, wie in einen Schraubstock, zwischen zwei Beine gesteckt, und ich fühle, wie in regelmäßigen, aber durchaus nicht etwa langen Zeitabständen feste Hiebe auf meine gespannte Hose niedersausen. Darauf, als ich wieder auf die Erde gestellt war und die normale Körperhaltung zurückbekommen hatte, angefüllt mit Tränen, die nicht fließen wollten und mit Grausgefühlen, die das Brennen der Schläge noch überstiegen, erblickte ich vor mir einen Menschen, ihn, den Mann mit dem Besen, wie er, zwei schreckliche Augen auf mich gerichtet, die Hand erhob, seine sonore Züchtigung in eine letzte gedrängte Ermahnung zusammenfassend, worauf er dann kurz den Rücken drehte und, mit krummen Buckel vor sich hinbrummend, wieder abschob.

„Später erfuhr ich, daß dieses Scheusal der Hausbesorger war.

„Hernach, am Abend, gab mir die Schwester den Rest, indem sie mir ankündigte, daß ich nicht mehr auf den Treppenflur gehen dürfte. Und tatsächlich schloß sie mich am folgenden Morgen in der Kammer ein und steckte den Schlüssel in die Tasche.

„Ich weinte ein bißchen; darauf wurde meine Aufmerksamkeit von einem großen Koffer angezogen, der in einer Ecke des Zimmers stand. Ich öffnete ihn: er war voll tausenderlei verschiedener Sachen; Frauenkleider, Bänder, gebrauchte Handschuhe, Halbmasken, lauter Flitterkram und ganz unten eine Menge von Zimtrohr, von dem ich noch nicht wußte, was es

war, aber das ich beiseite legte, zugleich mit der Maske, um damit zu spielen.

„Die Maske war mein Ideal: schon seit ich in Arco war, wünschte ich eine zu besitzen, aber groß mußte sie sein, ganz, farbig, „lebendig", wie ich eine gesehen hatte, die mir damals böses Gruseln erregte. Trotzdem gab ich mich zufrieden mit meiner Halbmaske. Ich nahm sie her, aber sie war zu groß und ich konnte nicht gut hindurchgucken. Ich näherte mich einem Spiegel: oh, aber der Schrecken! Rasch riß ich die Maske herunter und betrachtete sie. Besser, ich hätte sie niemals gesehen! Ich warf sie wieder in den Koffer zurück, versuchte, nicht daran zu denken, und setzte mich hin und spielte mit den Zimtstangen. Aber bald wurde mir dies leid, und da ich keinerlei Zerstreuung mehr hatte, begann ich eine seltsame Furcht zu empfinden. Eine Ratte trappelte durch das Zimmer und meine Schauer verdoppelten sich: ich erhob mich und nahm die Stangen, um sie an ihren Platz zurückzutun. Ich öffne den Koffer, aber malt euch meinen Schrecken aus: die Maske starrte mich an, mit einem lebendigen Auge, und fixierte mich damit. Ich ließ den Deckel niederfallen. Ich schrie nicht, aber mein kleines Herz klopfte mit großer Heftigkeit. Ich lief zum Ausgang. Nur zu gut war der verschlossen. Ich rückte einen Stuhl an den Tisch und flüchtete mich hinauf. Dort stand ich, langgestreckt, lugte zum Himmel empor und fing aus Leibeskräften zu singen an.

„Als ich mit Singen aufhörte, fühlte ich mich beklemmend einsam. Auch hatte ich großen Durst. Ich überwand mich und kehrte mich dem Milcheimer zu. Aber die Kammer schien mir so finster, so mit Schatten bevölkert! Ich drehte nochmals den Kopf hin, indem ich zu singen versuchte: aber nun hatte ich weder die Energie noch die Kraft, dies zu tun. So verharrte ich eine geraume Weile, unter den Qualen des Durstes und der Furcht und

unter Gedanken an jene Zeit, da mich mein Vater mit in die Stadt spazieren nahm, in die Gartenanlagen, und mir Obst kaufte. Diese Erinnerungen brachten mich zum Weinen und ich weinte lange Zeit. Es dunkelte: ich betrachtete nicht länger den Himmel, sondern hielt schlaftrunken den Kopf wider die Mauer gelehnt. Nun meldeten sich Geräusche bei mir, fein und deutlich gingen sie durch das Zimmer. Ich stand mäuschenstill, regungslos, die Augen fest geschlossen: aber ein Geräusch, stärker als die übrigen, ließ mich unwillkürlich den Kopf wenden, und nun sah ich, daß es ein paar Mäuse waren, die mit den Zimtstangen spielten. Ich schloß wieder die Augen und als meine Schwester heimkehrte, war ich auf dem Tisch eingeschlafen. Sie weckte mich: im ersten Augenblick erschrak ich, dann begriff ich, erkannte sie, schlang ihr die Arme um den Hals und weinte und bat, mich nicht wieder im Zimmer einzuschließen.

„Als das Licht angezündet war, gewahrte sie die Unordnung, schalt mich aus und öffnete den Koffer, um das Kleiderzeug, das umherlag, hineinzuräumen: sofort erblickte ich die Maske, die noch dalag mit ihrem lebenden Auge.

„Meine Schwester nahm sie und warf sie aufs Bett, um Ordnung im Koffer zu schaffen. Nun konnte ich erkennen, daß der Blick der Maske, der mir solchen Schreck eingejagt hatte, nichts war als eine stählerne Gürtelschnalle, die durch den Schlitz des einen Auges gefunkelt hatte.

„Tags darauf war der Ausgang frei, mit der Weisung, ihn nicht zu benützen, was ich zwar versprach, aber nicht zu halten vermochte. Wenige Tage später richtete ich mich bereits wieder auf dem Treppenflur ein, ganz wie früher; aber ich warf nichts mehr zum Fenster hinaus. Die Tage folgten einander, einer wie der andere, ewig das Gleiche. Da, eines Morgens, bei der Heimkehr von einem Besorgungsgang für unsere bescheidene Mahlzeit,

fast immer Milch und Brot (weil mich doch meine Schwester nicht ohne Mühe dazu abgerichtet hatte, diese kleinen Dienste zu verrichten), erblickte ich auf dem Treppenabsatz und im Korridor Napfgefäße, Eimer, Pinsel und Farben. Der Anblick dieser unerwarteten und ungewohnten Dinge erzeugten in meinem Innern eine lebhafte Erregung: es war Freude, gemischt mit Angst; Freude wegen der Neuheit der Sache, Angst vor dem Unbekannten, vor dem Unbegreiflichen.

„Den ganzen Morgen fragte ich mich: Was kommt jetzt? Was soll's, mit diesen Anstalten? Und ich aß sehr wenig. Darauf, als meine Schwester fortging, schlüpfte ich gleich hinaus, um zu schauen, und drückte mich neugierig in einen Winkel. Jetzt erblickte ich einen langen Menschen mit einem großen Pinsel, den er sänftlich an einer Mauerwand auf- und niedergehen ließ, dieser dadurch einen Ton von weißem Anstrich verleihend. Ich paßte auf, aber die Sache bot mir gar keine Unterhaltung. Der Effekt entsprach nicht jener Summe von Erregung, die ich während des Bangens meiner kurzen Wartezeit ausgestanden hatte: es war eine arge Enttäuschung. Beim Anblick der verschiedenen Farben, die schon in die Näpfe und Schalen ausgegossen waren, hatte ich gedacht, daß bei all diesen Anstalten etwas Interessantes herausspringen werde. Aber die Sache war noch nicht zu Ende. Nach dem Weißen zog der lange Mensch Linien von unten nach oben, und tags darauf kam er mit einem halben Eimer roter, in Wasser aufgelöster Erdfarbe an und mit einem mächtigen Schwamme, den er von Zeit zu Zeit eintunkte; und nun begann er mit Schwammabreiben die Wände zu bestürmen, indem er bloß den oberen Wandstreifen weiß ließ und den Sockel eintönig dunkel färbte. Ich betrachtete mit lebhaftem Interesse diesen Teil seiner Tätigkeit; nach einiger Zeit gewöhnte ich mich an diese Klatscharbeit, obschon ich gestehen muß, daß ich in den ersten Tagen keineswegs da-

mit zufrieden war und diese Schmiererei mit einem wahrhaften Abscheu beobachtete. Im Eifer des Hinblickens fing ich an, etwas darin zu erkennen; und siehe, da war ein österreichischer Soldat mit vorgebeugten Rumpf, mit langen, langen Armen, der die große Trommel schlug; diese wurde von einem großen Hund an einem Wagen gezogen; aber nein, es war kein Wagen, es war eine Brücke, und ein Mann stützte sich auf die Brüstung. Dieser Mann . . . nein, er war nicht mein Vater, aber er glich ihm doch sehr . . . Nun wandte ich wieder die Augen auf den Deutschen und auf den Hund; zu meiner großen Überraschung waren sie nicht mehr vorhanden, und ich sah nichts anderes als unförmige Flecken; lange Zeit verharrte ich, in Gedanken wie entrückt.

„ . . . Ich erinnere mich, daß ich in diesen Flecken ein mannigfaltiges Leben entdeckte, mit phantastischen Tieren und verzerrten menschlichen Figuren, und das fügte sich zusammen und verflüchtigte sich wieder mit jedem Augenaufschlag. Aus einer traurigen und schwermütigen Komposition wurde später eine närrische und lachhafte Szene. Ich entdeckte auf diesen Wänden eine ganz kleine Welt merkwürdiger Träume; aber der Traum, den ich suchte, meine ständige krampfhafte Sehnsucht, das waren die grünen Wiesen, die bis auf den schimmernden Sandgrund durchsichtigen Bächlein, mein kleines Gärtchen in Arco, jene Schlupfwinkel voller Schattenfrische, die ich vor allem liebte. Über solch einwiegenden Träumen und heimwehkranken Visionen brach der Winter herein, und ich konnte nicht mehr draußen auf dem Treppenflur verweilen. Ich mußte mich in mein Kämmerlein zurückziehen mit einem kleinen Wärmebecken, das ich des Morgens für ein paar Centesimi vom Bäcker mit brennenden Kohlen anfüllen ließ. Mit dieser kargen Wärme, ohne Licht, ohne Himmel, verbrachte ich meine trübseligen Tage; und jeglicher grünkeimende Gedanke, alle himmelblaue Hoffnung wichen aus meinem Sinn; sämtliche For-

men verloschen, in meinem kleinen Kopf wuchs Finsternis; ich begriff die Freude nicht mehr und auch der Schmerz war dahingegangen. Der Frühling kehrte wieder und ich begann aufs neue meine Tage auf dem Treppenflur zu verbringen. Eines Morgens, als ich stumpfsinnig zum Fenster hinaussah, ohne an irgendwas zu denken, drang das Gegacker einiger Nachbarsweiber an mein Ohr: sie schwatzten von einem, der als junger Mensch zu Fuß von Mailand weggegangen und nach Frankreich gekommen war, wo er große Taten vollbrachte; ich erinnere mich nicht mehr des Namens dieser Person, aber es wird sich schon um irgendeinen Romanhelden gehandelt haben. Für mich war dies wie eine Offenbarung. Man konnte also diesen Treppenflur verlassen und konnte weit hinaus wandern ... Ich kannte die Straße — mein Vater hatte sie mir gezeigt, als wir auf dem Schloßplatze spazieren gingen. ‚Dort', hatte er mir gesagt, ‚durch diesen Bogen sind die siegreichen französischen und piemontesischen Truppen eingezogen. Den Triumphbogen und die Straße ließ Napoleon I. anlegen; die Straße sollte mitten durch die Berge direkt nach Frankreich hinführen.' Und die Idee, auf dieser Straße nach Frankreich zu gelangen, wollte mich nicht mehr verlassen. Sie berauchtete meinen Geist und ließ neue, lachende Bilder darin aufsprießen, indem sie meine Gedanken ins Grüne zurückgeleitete, ins Himmelblaue, auf die Berge, an die glitzernden Bäche, ins freie Licht, in die Sonne.

„Endlich, eines schönen Tages, faßte ich meinen Entschluß. Ich wartete, bis die Schwester fort war, dann stieg auch ich hinab. Ich ging zum Bäcker, entnahm von ihm auf Kredit ein halbes Pfund Brot und machte mich gleich auf den Weg zum Schloßplatze, durchschritt den Friedensbogen und befand mich auf der Landstraße. Ich erinnere mich, daß es ein heißer, schwüler Tag war. Aber all dieses Licht, diese strahlende Sonne, diese Felder, diese

Bäume erzeugten in mir eine Freudentrunkenheit, die mich emporhob, als ob ich Flügel hätte. Nur augenblicksweise, wann meine Gedanken unwillkürlich zum Treppenflur, zur Schwester zurückkehrten, zog sich mein kleines Herz zusammen wie vor Reue. Aber ich wanderte, wanderte drauf zu, mein Brot langsam aufknabbernd, und machte bloß halt, wenn ich beim Anblick eines Bächleins oder einer Quelle Durst bekam. So durchmaß ich ein Stücklein Land, aber es bot wohl nichts Besonderes, weil ich mich an gar keine bemerkenswerten Einzelheiten mehr erinnere.

„Als es zu dunkeln begann, erschreckte mich die Vorstellung der nahenden Nacht, so daß mein Herz sich zusammenzog und Schauer über meinen Rücken gingen. Bleiern fiel die Nacht hernieder nach der drückenden Schwüle des Tages . . . am Horizont zuckten Blitze . . . ich war müde, aber marschierte immer weiter, in der Hoffnung, irgendeine Meierei zu finden, um daselbst die Nacht zuzubringen — diese Nacht, die schon so dunkel war und mich die Straße kaum noch erkennen ließ. Schweres Gewölk breitete sich am Himmel aus, und ich schwankte zwischen der Furcht vor dem Dunkel und meiner Müdigkeit; die eine wollte, daß ich weiterginge, bis ich eine Unterkunft gefunden hätte; die andere, daß ich wenigstens einen Augenblick Rast machte, um ein wenig Kraft zu sammeln: und die Müdigkeit siegte. Erschöpft ließ ich mich am Straßenrande niederfallen, nahe bei dem Stamme eines großen Baumes. Was sich jetzt ereignete, weiß ich nicht — aber ich muß wohl gleich eingeschlafen sein, weil ich mich an nichts mehr erinnere; bis ich endlich, nachdem ich schon lange geschlafen hatte, mich gerüttelt und hochgehoben fühlte. Schlaftrunken erwachte ich und versuchte die Augen zu öffnen; aber der Schein einer Laterne fiel mir so nahe ins Gesicht, daß er mich hinderte, sie offenzuhalten. Ganz zu Anfang wußte ich nicht, wie mir geschah. Ich fühlte mich gänzlich von Wasser durchnäßt, gleich

Junge Schafe.
Ölgemälde, c. 1882.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

als sei ich aus einem Graben gefischt worden. ‚Schau, schau,‘ sagte eine grobe Stimme, ‚siehst du nicht, was für Fratzen er schneidet? Er möchte gern die Augen öffnen!‘ In diesem Moment erinnerte ich mich an alles, machte mich von den Händen, die mich hielten, frei, und konnte deutlich sehen.

„Zwei Männer standen vor mir: der eine war alt und führte in der Hand einen großen Regenschirm, der andere, um vieles jüngere, hielt eine Wagenlaterne; der Wagen selbst zeichnete sich im Dunkel mitten auf dem Wege ab. Der alte Mann und der junge faßten mich sanft bei der Hand und überschütteten mich mit Fragen: wer ich wäre? wohin ich ginge? wie ich in die Lage gekommen sei? Ich antwortete, daß ich aus Madrid sei und die Absicht hege, meines Weges weiterzuwandern, bis ich nach Frankreich komme. Sie sagten mir, daß ich auf dieser Straße niemals dorthin gelangen würde; ich sollte nur einstweilen mit ihnen nach Hause kommen, wo sie mich trocken reiben würden und wo ich ein warmes Bett fände. Unter solchen Reden leiteten sie mich dorthin, wo der Wagen stand, hoben mich hinauf, stellten die Laterne an ihren Platz, stiegen selbst hinauf, riefen das Pferd an, knallten mit der Peitsche und fort ging's im Trab.

„Die Straße war finster, der Wind blies, aber der Regen hatte fast aufgehört. Die Laterne beleuchtete mit spärlichem Schimmer einen mageren Klepper, der mit Anstrengung trabte, indem er dabei um sich einen weißlichen Dunst verbreitete, gleich als ob er im Nebel dahintrottete. Ich hatte mich gut hingekauert in einen großen Korb. Nachdem ich so alles, was ich sehen konnte, mir gemerkt hatte, betrachtete ich das Gesicht meines Alten, das ich von der Seite genau erkennen konnte, und gleich erschien es mir als das Gesicht eines guten alten Mannes, und so versicherte ich mich in meinen Gedanken, daß er mir nichts Böses tun werde. Ich erinnere mich, daß bei dem beständigen Hinstieren auf diesen

Kopf, der matt von unten nach oben beleuchtet war, dieser vor mir ins Große wuchs, ins unheimlich Große, so daß er gar nicht mehr zu einem menschlichen Leibe zu passen schien — und darüber schlief ich ein.

Erwacht, fand ich mich halb ausgekleidet auf einem Bette; eine kleine dicke Frau stand vor mir und zog mir die Schuhe aus. Ich ließ die Augen im Kreise herumgehen. Da lag ich also in einem breiten, großen Zimmer! In seiner Mitte stand ein Tisch und an einer Ecke desselben saßen der Alte und der Junge, die mich in den Wagen gehoben hatten, und aßen aus einer großen, dunklen irdenen Schüssel, aus der Rauch aufstieg. Inzwischen zog mir die Frau das Hemd aus, das so durchgeregnet war, als ob man es ins Wasser getaucht hätte. Dann entfernte sie sich vom Bette und sprach zu den Männern: ‚Schaut, jetzt ist der Knabe aufgewacht; aber er ist so mager, daß man Angst hat, ihn zu berühren.‘ Sie nahm alsdann von einer am Herd ausgespannten Leine ein Hemd und zog es mit seiner schönen Wärme über meinen erstarrten armen Leib und fragte mich dabei nach meinem Namen und Vatersnamen. Darauf nahm sie mich im bloßen Hemde auf den Arm und trug mich auf einen Stuhl dicht am Feuer, breitete über die Leine am Kamin meine verregneten Kleider aus und brachte mir dann einen Napf warmer Suppe mit Bohnen und Reis, die ich verzehrte. Inzwischen hatten die Männer ihre Mahlzeit beendet; sie ließen sich jetzt auch am Feuer nieder und gemeinschaftlich mit der Frau begannen sie mich mit liebreichen Worten auszufragen.

„Nach und nach löste sich nun meine Zunge und ich erzählte ihnen meine ganze Geschichte, von den Zeiten an, da ich mit meiner Mutter und meinem Vater in Arco lebte, und ich erinnere mich, wie ich eine lange Geschichte mit vielen Einzelheiten ausspann, von einem Unfall, der mir einmal begegnet ist und der

sich mir ganz besonders eingeprägt hat. Eines Tages nämlich, ich mochte drei oder vier Jahre zählen, überschritt ich ein schmales Holzbrücklein, das vom Hauptwege nach einer Färberei hinüberführte — es war über einen eingedämmten Gebirgsstrom, der mit seiner Kraft viele Mühlen aller Art treibt, hauptsächlich Getreidemühlen. Ein Knabe, viel größer als ich, kam drüben aus einer Tür heraus mit irgendeinem Gefäß, um Wasser zu holen, und ging mir entgegen. Ich, von der Straße aus, watschelte auf ihn zu. So trafen wir uns inmitten der Brücke. Jetzt bückte sich der andere, um Wasser zu schöpfen — die Brücke war eng — und so stieß er mich an und ich stürzte in das reißende Wasser. Mir schwebt vor, wie ich unter einer steinernen Brücke hergetrieben wurde — das Wasser schoß heftig dahin — hinter der Brücke standen Wäscherinnen längs dem Ufer und ich sehe sie noch, wie sie die Arme hoch emporstreckten und mit verstörten Gesichtern wie verrückt schrien. Meine Mütze, eine rote Wollmütze von Mutters Hand, ich sah sie immer schwimmen, so oft meine geöffneten Augen aus dem Wasser emportauchten. Und ganz zuletzt erblickte ich noch das große Rad der Zahnradmühle meines Paten, wie ich ihm zutrieb.

„Als ich die Augen wieder aufschlug, traf mich ein großer Strahl weißen Lichtes: es war die Sonne, die prall auf die große Umfassungsmauer unseres Gärtchens schien. Im strahlend blauen Himmel sangen die Lerchen: dies weiß ich noch ganz genau, gleichwie ich weiß, daß ein Mann mit sehr langen Beinen mich bedächtig auf seinen Schultern trug, indem er unserem Hause zuschritt. Später erfuhr ich, daß es ein Jäger war, der zufällig die Brücke passierte und sich ins Wasser geworfen hatte, um mich zu retten: er erhielt für diese Heldentat von der österreichischen Regierung eine Geldprämie. Viele Weiber umstanden mich. Zu Hause legte man mich auf ein Bett und wickelte mich in eine

Menge Wolldecken. Abends, nachdem ich lange geschlafen und viel geschwitzt hatte, erwachte ich und blickte um mich: mein Vater und meine Mutter standen mir zur Seite und als sie sahen, daß ich sie anblickte, gaben sie sich ans Schluchzen . . .

„Die Leute, welche die von mir erzählten Geschichten mit anhörten, hatten rotgeweinte Augen und die Frau nahm mich in ihre Arme und küßte mich. Sie beratschlagten darauf unter sich, daß sie mich morgen nach Hause zurückführen wollten; aber ich widersprach und sagte rund und klar heraus, daß, wenn sie die Absicht hätten, mich nach Hause zu meiner Schwester zu bringen, ich tags darauf von neuem entlaufen würde. Als sie meine Entschiedenheit sahen, sagten sie: ‚Wir werden dich bei uns behalten, armes Waisenkind: du hast Sonne nötig. Aber wir sind nicht reich; und drum, wenn du hierbleiben und dich eingewöhnen willst, mußt du dich irgendwie nützlich machen.‘ Ich versprach, alles zu tun, was sie von mir wollten.

„Tags darauf schnitt mir die Frau meine langen Haare ab, die mir reich und lockig auf die Schultern niederhingen. Ich erinnere mich, wie sie zu einer anderen Frau, die dabeistand und zuschaute, äußerte: ‚Dieser Junge hat auf seinem Kopf mehr Haare als wir alle zusammen.‘ Die andere, indem sie fortfuhr, mich zu betrachten, machte darauf folgende Gegenbemerkung: ‚Von der Seite gesehen, gleicht er einem Sohne des Königs von Frankreich.‘

„An jenem Tage wurde ich Schweinehirt: ich zählte vielleicht noch keine sieben Jahre.“

*

Was an dieser Erzählung so wundersam berührt, ist, mehr noch als die Darstellung der materiellen Ereignisse, der tiefe und vibrierende Seelenton, mit dem uns das innerste Leben des Kindes bloßgelegt und, rein aus seiner ureigenen Empfindungswelt her-

aus, nahegebracht wird. Freilich konnte nur ein Kind von der äußersten seelischen Reizbarkeit und von einem bei aller Widerstandskraft aufs feinste und zarteste entwickelten Nervensystem auf die mannigfaltigen Eindrücke der Umwelt, im Trüben und Heiteren, mit solch individueller Seelenkraft antworten, daß sich die Spuren dieser inneren Erlebnisse bis ins reife Mannesalter retteten. Und so dürfen wir denn annehmen, daß jene ursprüngliche Vibration und Sensibilität, die den geborenen Künstler kennzeichnen, zugleich mit der Kraft, sie zu beherrschen, bei Segantini von Urbeginn an in ungewöhnlich starkem Maße vorhanden waren. Und gleichzeitig gewahren wir die Regungen eines Willens, der, schon mit einem Schimmer erwachenden Bewußtseins, entschlossen darauf ausgeht, der Individualität freie Bahn zu schaffen und sie in solche Verhältnisse hineinzustellen, die ihre Entwicklung fördern oder doch wenigstens nicht hemmen und unterbinden. Die Flucht aus dem Hause der Schwester bedeutete für dieses Kind nicht mehr und nicht weniger als einen verzweiflungsvollen Versuch zu seiner Selbstbehauptung. Es war ihm draußen in der freien Natur, unter einfachen, guten, unverfälschten Menschen, unter Schweinen und Gänsen — denn auch diese hatte er zu hüten — gemäßer zu leben als in der drückenden Enge der Stadt und eines engbegrenzten Wohnbezirkes und in der Nähe eines Menschen, der ihm zwar dem Blute nach verwandt, aber der Seele und Gesinnung nach so fremd war wie ein gefühl- und verständnisloses Stück Holz.

Es muß darum beklemmend auf uns wirken, wenn wir vernehmen, daß schon nach wenigen Wochen jenes Hirtenidyll sein Ende fand. Eines Tages erschien die Schwester und holte den kleinen Giovanni wieder ab. Wie sie seinen Aufenthaltsort erfahren hat, oder ob sie selber von Segantinis Pflegern aufgespürt und benachrichtigt worden ist, wissen wir nicht. Jedenfalls kam

der Kleine fürs erste wieder nach Mailand. Aber durch jenes Entweichen muß es den Angehörigen doch klar geworden sein, daß die Verhältnisse, in denen das Kind dort lebte, für dieses völlig ungeeignet waren. Nähere Daten aus jener Zeit fehlen. Sicher aber ist, daß Giovanni nicht dauernd in Mailand verblieb, sondern später bei einem Stiefbruder, der im Val Sugana im Tridentinischen ein Wurstgeschäft betrieb, Aufnahme fand. Er soll im Laden Beschäftigung gefunden, auch Lesen und Schreiben und die Anfangsgründe des Rechnens gelernt haben. Viel Bildung hat er sich dort aber gewiß nicht angeeignet. Denn noch vom zwanzigjährigen Segantini hieß es später (vielleicht mit einiger Übertreibung), daß er zwar malen, aber nicht schreiben könne.

Der Aufenthalt beim Bruder mag vergleichsweise eine Verbesserung gewesen sein. Daß er indes nichts weniger als ein Dorado war, geht aus mancherlei Anzeichen hervor. So wird berichtet, daß der Knabe mit Eifer das Lottospiel studiert habe, weil man ihm gesagt habe, daß man dadurch mit einem Schlage ein reicher Mann werden und dann tun könne, was man wolle. So rechnete und rechnete der kleine Bursch und wagte mehr als einen Versuch, das erhoffte Glück sich zu gewinnen: doch ohne Erfolg.

Da lachte ihm eines Tages ein ganz wundersamer Glücksfall. Beim Durchstöbern des Gartens stieß er unverhofft auf eine vergrabene Summe Geldes. Der Fall klingt abenteuerlich, aber Segantini selbst hat ihn sowie das sich daran knüpfende Erlebnis des öfteren erzählt. Das gefundene Geld malte der Einbildungskraft des Knaben sofort die verlockendsten Möglichkeiten aus: er konnte heimlich nach Mailand zurückstreben und sich dort zu einem großen Künstler ausbilden! Der Plan hatte etwas Bestechendes, aber ganz geheuer war dem angehenden Selfmademan doch nicht dabei. Er zog einen Knaben ins Geheimnis und erst als dieser

sich willfährig zeigte, verabredete er mit ihm gemeinsam die Flucht. An einem leuchtenden Sommermorgen, der Jahrzehnte später dem Künstler noch deutlich vor Augen stand, rückten die beiden aus und marschierten munter ins Land hinein. Nachdem sie einen halben Tag lang gegangen waren und weidlich von der Sonne ausgestanden hatten, ruhten sie ein Stundchen an schattiger Stelle. Aber als Giovanni wieder aufwachte, welch ein Schrecken: der Kamerad mitsamt dem „Schatz" war auf und davon! Betrübt und zerknirscht zog der arme Ausgeplünderte wieder nach Hause. Aber er wagte es nicht, sich jemandem zu zeigen. So schlich er sich in die Scheune und verkroch sich ins Heu. Dort lag er die ganze Nacht und dann, ohne Nahrung, auch noch den ganzen folgenden Tag und abermals eine Nacht. Erst als am zweiten Morgen eine Frau kam und durchs Scheunenfenster blickte, wurde er erlöst. Sie sah den vor Angst und Hunger erschöpften, schon leicht fiebernden Knaben da liegen und brachte ihm auf seine Bitte Milch und etwas Brot. Nun erst traute sich der junge Missetäter wieder hervor. Einen allzu liebevollen Empfang wird er beim Bruder kaum genossen haben. Vielleicht gewann dieser aus dem Vorgange sogar die Überzeugung, daß Giovanni doch ein unverbesserlicher Tunichtgut sei, und suchte ihn wieder loszuwerden. Jedenfalls, nach einiger Zeit, finden wir den Knaben wiederum in Mailand und abermals bei der Schwester.

Diese hatte sich, wie es scheint, mittlerweile verheiratet und betrieb eine Wirtschaft, in der es wohl nicht immer aufs sauberste zuging. Dort kam nun der etwa zwölfjährige Knabe mitten hinein und wurde voraussichtlich als Schenkbursche verwendet. Mit der Schwester stand er sich andauernd schlecht. Hingegen begannen die Gäste des Hauses sich mit dem aufgeweckten Jungen zu beschäftigen, dessen leicht reizbare Phantasie sie mit Worten und Getränken zu berauschen wußten. Und abermals wendete sich die

Leidenschaft des Heranwachsenden dem Lottospiele zu: ersichtlich war seine Begierde, zu Geld und dadurch zur Freiheit zu gelangen, mit den Jahren immer noch gewachsen. Wozu dies im einzelnen geführt hat, ist nicht überliefert. Doch kam der Moment, wo die Aufführung des Knaben der Schwester die Möglichkeit gewährte, den lästigen Kostgänger von sich abzudrücken — und zwar in eine Besserungsanstalt für verwaiste und der Erziehung bedürftige Knaben. In den Annalen eines solchen Hauses, des „Patronato pei ragazzi abbandonati e corrigendi" in Mailand, fand der italienische Schriftsteller Apricorta folgende Eintragung: „Giovanni Segantini, gebürtig aus Trient (15. Januar 1858), aufgenommen am 9. Dezember 1870, entwichen am 16. August, wieder eingeliefert am 1. September 1871, abgegangen 1873, beschäftigt in der Schuhflickerabteilung."

In den wenigen und grausamen Worten dieser Notiz steht ein ganzes Stück Biographie. Man denke sich den jungen gärenden Genius, wie er gezwungen war, Schuhsohlen zu klopfen und Pechdrähte zu ziehen! Von allem, was er bisher hatte über sich ergehen lassen müssen, war dieses doch das Entwürdigendste. Man kann es verstehen, daß der im Entweichen bereits geübte Knabe abermals (zum dritten Male!) eine Flucht inszenierte. Fühlte er doch, was es zu retten galt! Der äußere Anlaß der Flucht war nach der Mitteilung eines Jugendfreundes folgender: Segantini, der geistig bereits über seine Jahre reif, durch Gespräche, Nachdenken und Lektüre sehr freidenkend geworden war und in jener Zeit einer materialistisch-nihilistischen Denkungsweise zuneigte, sollte zum ersten Male zur heiligen Kommunion geführt werden. Er sträubte sich aufs heftigste und es war unmöglich, ihn zu zwingen, das Sakrament zu empfangen. Darauf sperrte man ihn bei Wasser und Brot zwei Tage lang ein. Und hierdurch eben bewirkte man, daß er, wieder freigekommen, bei nächster Ge-

legenheit entwich. Nach seiner Wiedereinbringung soll seine Behandlung eine bessere gewesen sein. Man begann wohl auch hier allmählich zu spüren, wen man in diesem unbändigen Trotzkopf, den zu brechen unmöglich war, vor sich hatte. Jedenfalls hat Segantini nach seiner Entlassung noch freiwillig Beziehungen mit der Korrigendenanstalt unterhalten, worüber wir noch hören werden. Auch bewahrt das Haus noch ein zurückgelassenes Lebenszeichen seines ehemaligen Zöglings: es ist eine aus dem Jahre 1872 stammende, auf die Wand gesetzte Kohlenzeichnung des damaligen Kronprinzen von Italien, Umberto. „Der Blick," urteilt Apricorta, „ist stolz und strahlend, die Ähnlichkeit verblüffend, und in der Zeichnung der Mundpartie und des Schnurrbartes offenbart sich eine Feinheit der Schattengebung, die den künftigen großen Meister ahnen läßt."

Jedenfalls hat also bereits damals nicht mehr verborgen bleiben können, auf welchen Weg das Schicksal den Korrigendenzögling zu führen gedachte. Als er somit nach seiner Entlassung abermals bei der Schwester Obdach fand, wußte diese nichts besseres zu tun, als, dem Willen des Knaben und dem Rate seiner Lehrer folgend, ihn zu einem Manne hinzutun, bei dem er das Zeichnen — und Anstreichen erlernen konnte. Das war zwar noch nicht die richtige Unterkunft für den damals fünfzehnjährigen Segantini, aber immerhin war ein, wenn auch bescheidener Ausgangspunkt erreicht und nun ging es stürmisch und unaufhaltsam vorwärts, zu immer leuchtenderen Höhen.

ZWEITES KAPITEL

Entwickelungskämpfe

Es ist des öfteren erzählt worden: wie Segantini, als Hirtenbub dasitzend, das schönste seiner Tiere auf eine Schiefertafel gezeichnet habe; wie die Bauern herbeigelaufen seien, das Wunderkind anzustaunen; und wie sich daraufhin der bekannte Wohltäter gefunden habe, der das Kind auf eine Schule geschickt und habe ausbilden lassen. Diese Geschichte ist recht hübsch dem Muster von Vasaris Giotto-Biographie nachempfunden, aber sie ist, wie die hier gegebene Darstellung der Jugendjahre zur Genüge beweist, frei erfunden. Wahr hingegen ist eine weit individuellere gefärbte Anekdote, die zuerst von der Dichterin Neera mitgeteilt worden ist. Darnach beklagte eines Tages eine Mutter mit lebhaftem Schmerz den Tod ihres Kindes und brach dabei in die Worte aus: „Ach, wenn ich doch wenigstens ein Bild von ihm hätte!“ Darauf setzte sich der kleine Segantini hin und zeichnete die Züge des verstorbenen Kindes am Sarge nieder. Die Dankesworte der Mutter sollen überströmend gewesen sein. Aber sonst blieb die schöne Tat unbelohnt: Niemand sah sich veranlaßt, den jungen Raffael zu entdecken und ausbilden zu lassen. Und einzig im Gemüte des Kindes hat dieser Vorgang Folgen gehabt: es erkannte, welch hohe und edle Sache es doch um die Kunst sei, und der tiefe Wunsch und leidenschaftliche Entschluß setzten sich in ihm fest, diesem weihevollen Beruf Leben und Kraft zu widmen.

Jene kleine Geschichte dürfte sich in den Sechzigerjahren im Tridentinischen abgespielt haben und von da ist es noch eine ziemliche Weile bis zum Jahre 1873, in dem der fünfzehnjährige Giovanni als Lehrling bei Meister Tettamanzi eintrat, einem Photographen und Maler von Transparenten, Wirtshausschildern, Heiligenfahnen und dergl. mehr. Meister Tettamanzi war ein richtiges „Genie", ein stadtbekannter origineller Kauz, der unter anderem auch als Rezitator umherzog und historische Dramen verfaßte. Vom jungen Segantini mag man angenommen haben, daß er dereinst wohl in seine Fußstapfen treten werde — eine Ansicht, der dieser selbst freilich wenig beipflichtete! Denn als eines Tages Tettamanzi, stolzgebläht, ihn fragte: „Was würdest du wohl machen, wenn du ein Künstler wärest wie ich?" antwortete er schlagfertig: „Ich würde mich zum Fenster hinausstürzen." Auch sonst war das Verhältnis zwischen Meister und Lehrling nicht gerade sehr erbaulich. Tettamanzi fand an den Leistungen seines Schülers sehr viel auszusetzen und dieser zeigte wenig Neigung, die in doktrinärem Tone gegebenen Belehrungen sich gehorsam anzueignen. So setzte es denn oft Krakeel. Vor allem tadelte Tettamanzi, daß die Zeichnungen des Schülers nicht korrekt genug wären, zu wenig den Vorlagen entsprächen und zu freie Umrisse zeigten. „Um dein Gekritzel zu verstehen," höhnte er bissig, „muß man es sich erst zwei Meter weg von der Nase halten! Das ist ja, um eine Augenkrankheit davon zu kriegen!"

Segantinis äußere Lage war noch immer recht traurig. Er war blutarm und hatte die größte Mühe, sein Dasein zu fristen. Glücklicherweise gewann er damals einige junge Leute zu Freunden, die rein als Menschen ihm nahetraten und die es sich angelegen sein ließen, ihm beizuspringen. Es waren das zunächst die beiden Brüder Giulio und Carlo Bertoni, die miteinander ein Drogengeschäft betrieben, in dem der junge Malergeselle sich

gerne des Abends plaudernd einfand. Dort lernte er auch den dritten, Enrico Dalbesio, kennen, einen jungen Kaufmann von lebhaftem und aufgewecktem Charakter, der ihm und den Seinen bis über den Tod des Künstlers hinaus ein treuer und anhänglicher Freund blieb. Der damals sechzehnjährige Segantini wird als ein stämmig gebauter, doch magerer Bursche geschildert, in dessen braunem, sonnverbranntem Gesicht zwei durchdringende schwarze Augen funkelten — Augen, deren Glanz von melancholisch-weichem Schmelz war, die aber im Gespräch sich ungemein belebten und dann eine mutige Fröhlichkeit ausstrahlten, die auf die anderen ansteckend zurückwirkte. Überhaupt war Segantini, trotz seiner erbärmlichen Lage, nichts weniger als ein Kopfhänger; vielmehr zeigte er sich stets von feinem Humor, heiter und unerschrocken. Das Glück, endlich ein paar Herzen, die ihn verstanden, und die ihm zu antworten wußten, gefunden zu haben, genoß er dankbar und in vollen Zügen. Aber nie mischte sich in den Verkehr irgendwelche Unlauterkeit. In einem Alter, wo fast alle gern ein wenig über die Schnur hauen, vernahm man niemals von dem angehenden Künstler irgendein anstößiges, zweideutiges oder gar unanständiges Wort. Die Natur hatte ihn mit einer Herzensgüte, mit einer Feinfühligkeit, mit einer Anmut im Verkehr begabt, von der bereits damals alle aufs höchste angezogen wurden. Und diese Eigenschaften haben sich niemals bei ihm geändert, weder im Elend und in der Verlassenheit, noch unter der Macht des schlechten Beispiels.

So begann denn Segantini innerlich aufzuleben, zumal wenn er in den Abendstunden, gemeinsam mit Dalbesio, lange Spaziergänge, meist durch einsame Gegenden vor der Stadt, unternahm. Dann regte sich oft schon der Maler in ihm und entzückt blieb er stehen und schwelgte im Anblick des Lichtes und der Herrlichkeiten der Natur, die er mit Worten liebkoste. Oder er

lauschte den Erzählungen seines Freundes, der ein fanatischer Leser war und der dem schon durch seinen Beruf vom Lesen zurückgehaltenen Kunstjünger Werke der jüngeren Literatur auswendig hersagte, so vor allem Alfred de Musset und Victor Hugo. Hugos Roman „Les misérables" hat er ihm, wie mir Dalbesio berichtete, an acht bis zehn Abenden fast wörtlich vorgetragen und Segantini geriet darüber in schäumende Begeisterung, sog alles begierig auf und behielt manche Stellen, vom einmaligen Anhören, bis in die Feinheiten des Ausdruckes im Gedächtnis.

Allmählich suchte Segantini nun auch in seinem Fach eine bessere Ausbildung zu erlangen und trat zu diesem Zweck, zunächst für den zweistündigen Abendkursus, in die Ornamentklasse der Brera ein. Hier fand er sich rasch zurecht, um so mehr als sowohl Mitschüler wie Lehrer alsbald auf die merkwürdige Begabung des armen Malerburschen aufmerksam wurden. So machte er sich denn gänzlich von Tettamanzi los, zu dem sein Verhältnis immer unerquicklicher geworden war, und auch von der Schwester, mit der er in ewigem Unfrieden lebte, scheint er sich um diese Zeit endgültig freigemacht zu haben.

Zwei Jahre lang besuchte er nun fleißig die Akademie der Brera, rückte in die höhere Ornamentklasse auf, betrieb in den Morgenstunden das Figurenzeichnen, studierte eingehend die Perspektive und fand sich zuweilen auch in der Landschaftsklasse ein. Um aber inzwischen sein Leben zu fristen, sah er sich genötigt, selbst noch ein Schüler, bereits den Lehrer zu spielen und in zwei Wohltätigkeitsanstalten Zeichnungsunterricht zu erteilen. An beiden Plätzen hatte er wöchentlich je zweimal anderthalb Stunden zu geben, wofür er jedesmal anderthalb Lire erhielt, so daß er sich also im ganzen wöchentlich auf sechs Lire stand. Und damit hatte er seinen ganzen Unterhalt zu bestreiten. Es wird erzählt, daß die Mitschüler die drückende Armut Segantinis

alsbald erkannten und sie auf ihre Weise zu lindern suchten. Es taten sich ihrer etliche zusammen und Abend für Abend fand der arme Hungerleider auf seinem Platze eine freundliche Gabe, ein Stück Fleisch oder Käse nebst Brot, das er wie ein vom Himmel gespendetes Manna dankbar entgegennahm. War es ihm doch vor allen Dingen ein Zeichen, daß er sich unter menschlich fühlenden Herzen befand.

Es dauerte nicht lange — da vergötterte ihn bereits ein großer Teil seiner Mitschüler. Seine unabhängige Art, sich den Dingen gegenüberzustellen, seine interessante Weise, sich künstlerisch auszudrücken, seine Originalität, Frische und Selbstsicherheit wirkten faszinierend und es bildete sich ein Anhang von Verehrern um ihn. Ein heller, neuer Luftzug schien von ihm auszugehen, eine neue Kunstauffassung, die dem Konventionell-Akademischen entgegentrat und worin die jungen Enthusiasten stürmisch die von ihnen so innig gewünschte künstlerische „Revolution" begrüßten. Es konnte nicht ausbleiben, daß die Lehrer diesen Geist alsbald sehr bedenklich fanden. Die Schüler wollten sich nicht mehr als „gehorsame Lämmer" behandeln lassen, wollten nichts mehr von pedantischer Korrektheit und hergebrachten Schönheitsformeln wissen, viele begannen sich für große Originale zu halten und von „persönlicher Manier" zu sprechen — und als der halb unfreiwillige Anzetteler all dieses Unheils, als der wahre Sündenbock, stand der unglückselige Segantini da, dieser hochgesinnte arme Schlucker, gegen den sich nun die Empörung der Lehrer größtenteils entlud. Sie fingen an, ihn unerbittlich zu kritisieren, wo es irgend ging, ihn herabzusetzen, ihn bei den öffentlichen Schülerausstellungen und Preisverteilungen zurückzusetzen. Segantini, der solchen Dingen gegenüber sehr empfindlich war, zeigte deutlich seinen Unmut und gab wohl auch harte

Widerworte — wodurch das Vernältnis sich natürlich noch verschlimmerte.

Indes stand er keineswegs ganz ohne Anhang im Lehrerkollegium da, das sich, wie es scheint, für ihn und wider ihn in zwei sich befehdende Parteien schied. Er erhielt verschiedene Medaillen, wenn auch bloß zwei bronzene und eine silberne; vor allem aber scheint der Direktor der Schule, Professor Bernacchi, zu seinen Gönnern gezählt zu haben. Dieser schenkte ihm, da er bei Segantini eine auffallende Hinneigung zu den Farben beobachtet hatte, gegen Schluß des zweiten Jahres einen Kasten mit Aquarellfarben — und der Schüler, überglücklich, setzte sich sogleich hin und kopierte mit diesen Farben zwei Reliefstudien, die von mancher Seite als Meisterwerke bezeichnet wurden. Damals soll denn auch in Segantini der Entschluß gereift sein, sich völlig der Malerei zu widmen.

Doch das war nur ein vorübergehender Sonnenschein. Als der Schluß des zweiten Akademiejahres da war, holte die Gegenpartei zu einem entscheidenden Schlage aus. Bei der vorletzten Ausstellung hatte Segantini durch einen Niobekopf großes Aufsehen erregt. Es war das eine zeichnerische Wiedergabe des bekannten antiken Bildwerkes, natürlicherweise nach einem Gipsabgusse. Die Treue der Kopie hätte man bemängeln können. Hingegen war der Ausdruck von menschlichem Mutterschmerz, der den Gips zu beleben und in natürliches Fleisch zu verwandeln schien, frappierend. Unter Segantinis Anhängern hatte großer Jubel geherrscht und ein jüngerer Bankier, Herr Torelli, zeigte sich so enthusiasmiert, daß er die Schülerarbeit käuflich erwarb. Das hatte oben sehr verdrossen. Deshalb, als jetzt eine neue Ausstellung veranstaltet wurde, hing man Segantinis Arbeit so schlecht, daß sie fast nicht zu sehen war. Was tat darauf der gekränkte junge Künstler? Er ging hin, riß seine Arbeit herunter

und zerstückelte sie. Und nicht genug damit, als er auf der Straße dem Professor Bertini begegnete, in dem er den Veranlasser des ihm widerfahrenen Unrechts witterte, stellte er ihn heftig darüber zur Rede und so schwer fiel es ihm, sein Temperament zu bemeistern, daß er sich an einen Laternenpfahl anklammerte und diesen solange mit Heftigkeit rüttelte, bis die Scheiben oben zerklirrten. Damit waren natürlich seine Tage auf der Akademie gezählt. Er trat aus und so tiefgewurzelt war der Zorn, der sich in ihn eingefressen hatte, daß, als er in Tagen der Berühmtheit von der Akademie ein Diplom erhielt, das ihn zum Ehrenmitgliede ernannte, er dieses Diplom umgehend zurückschickte.

Somit sah sich der junge Kunsteleve scheinbar dem Nichts gegenüber. Indes, sein Mut war ungebrochen. Er ging zu seinen Freunden Bertoni hin, den Drogistenbrüdern, malte diesen ein Firmenschild, Zuckerstangen und ähnliche sinnige Embleme — und tauschte sich als Entgelt dafür Ölfarben ein, einen Pinsel und einen Pack Kartonpapier. Also ausgerüstet, fuhr er nach Lecco am Comersee, setzte sich vor die Natur hin und fing an zu malen. Es gelang ihm auch, ein paar Landschaftsstudien an wohlmeinende Sommerfrischler zu verkaufen. Aber diese spärlich fließende Hilfsquelle versiegte nur zu bald und schon nach wenigen Wochen sah sich Segantini völlig kahl dastehen. Nachdem er seinen Herbergslohn entrichtet hatte, zog er, ohne einen Soldo, zu Fuß wieder nach Mailand zurück. Er schämte sich seines Fiaskos und wagte es anfangs nicht, den Freunden wieder unter die Augen zu treten. Sein Traum von Ruhm und Reichtum war zerronnen und zerknirscht kroch er, als die Nacht einbrach, am neuen Tor unter ein Brückenjoch und blieb dort bei strömendem Regen bis zum frühen Morgen gekauert, immer mit einem Auge blinzelnd, aus Furcht, ins Wasser zu fallen.

Die Zeit, die jetzt anbrach, muß sehr schlimm gewesen sein.

Mondesschatten.
Ölgemälde. c. 1884.

Und ohne die Hilfe der Freunde hätte sich Segantini schwerlich oben halten können. Aber viel zu stolz, um direkte Unterstützungen anzunehmen, ersann er sich einen originellen Weg, um diese peinliche Sachlage zu verschleiern. Er ging zu den Brüdern Bertoni hin, nahm den einen auf die Seite und ersuchte ihn um ein Darlehen von fünf Lire auf eine Woche. Als die Woche herum war, ging er zum anderen Bruder und lieh sich von diesem zehn Lire, gleichfalls auf eine Woche. Mit diesen zehn Lire zahlte er zunächst den ersten Bruder aus und mit den verbleibenden fünf schlug er sich eine Woche lang durch. Dann ging er wieder zum ersten und lieh sich fünfzehn Lire, trug dem zweiten seine zehn Lire ab und hatte abermals fünf Lire zum Leben. Und so trieb er es weiter, nahm zwanzig, fünfundzwanzig, dreißig Lire und so fort, trug regelmäßig die vorletzte Schuld ab, hatte regelmäßig ein Wochengeld von fünf Lire und das ging so weiter, bis seine Schuld auf ungefähr dreihundert Lire angewachsen war, ohne daß, wie er sich einredete, die Brüder das ziemlich durchsichtige Spiel gemerkt hätten. Damals gelang es ihm, etwas zu verkaufen, und sofort ging er hin und bezahlte seine Schuld. Hier zeigt sich ein Charakterzug, den sich Segantini sein Leben hindurch bewahrt hat: er war im Schuldenmachen ebenso vorsichtig und scheu, wie im Rückerstatten peinlich und gewissenhaft — nie duldete er es, daß sich Schuldenlasten bei ihm ins Unabsehbare häuften.

Daß Segantini mit jenen fünf Lire per Woche wirklich ausgekommen sei, ist nicht anzunehmen. Vielmehr verdiente er sich nebenher etwas mit Stundengeben, und zwar, aller Wahrscheinlichkeit nach, in eben jener Korrigendenanstalt, in der er so traurige Knabenjahre verbracht hat. Tatsache ist jedenfalls, daß er in jener Anstalt seine drei Akademiemedaillen versetzte, die silberne und die beiden bronzenen, und daß er, wie eine Ein-

tragung vom 4. September 1878 beweist, zwanzig Lire Leihgeld dafür erhielt. Da er es niemals für nötig erkannte, diese Schulprämien wieder einzulösen, so sind sie noch heutigen Tages im Besitze jenes Patronates.

Vor allem aber galt es nun, etwas zu schaffen — ein Bild zu malen, von dem die Welt würde reden müssen. Und jeden Morgen sah man jetzt den Zwanzigjährigen nach der Kirche Sant' Antonio pilgern und im Chor eifrig malen. Zur Frühjahrsausstellung des Jahres 1879 war das Bild fertig; es wurde angenommen und erregte allgemeines Aufsehen. „Das erste Bild von Segantini!" ging es in den Reihen der ehemaligen Mitschüler auf und ab und begierig strömten alle herbei und staunten und jubelten. Dann taten sie sich zusammen zu einer Demonstration. Sie brachten dreihundert Lire auf und kauften das Bild dafür an, das alsdann nach Turin wanderte.

Das Bild war mit Ölfarben, die Segantini sich wiederum von den Bertonis erstanden hatte, auf einen alten Ofenschirm gemalt. Ein ehemaliger Mitschüler Segantinis hat uns über das Gemälde die folgenden Aufzeichnungen gemacht: „Jener Chor hat ein Stuhlwerk von lauter geschnitztem Holz und ist uralt: darum hat er eine so dunkle und tiefe Färbung. Das Licht, welches von einem hochangebrachten Fenster einströmt, erhellt die Reliefs der Schnitzerei, die Betpulte und zur Hälfte ein großes altes Gemälde, das unmittelbar auf das Chorgestühl aufgesetzt ist. Der ganz beleuchtete Teil dieses Bildes wurde von Segantini mittels der prismatischen Zerlegung der Farben studiert und tatsächlich hat man sofort bemerkt, daß zu diesem gemalten Fenster wirkliches Licht einströmt, das die Reliefs und das alte Gemälde beleuchtet. Ganz sicher wußte der Künstler zu jener Zeit noch nichts davon, daß es eine wissenschaftliche Theorie hierüber gab, und überdies hatte noch fast niemand diesen Weg in der

Malerei versucht. Aber Segantini hatte ganz einfach einen absoluten Mangel an Atmosphäre sowohl in der alten wie in der modernen Malerei beobachtet und sofort begriffen, daß Luft und strahlendes Licht in ihrer Wirkung nur durch Teilung der Farben erreichbar seien. Daher kommt es, daß seine Art zu malen keiner anderen gleicht."

Es bleibe dahingestellt, ob der enthusiastische Jugendfreund hier nicht etwas vorwegnehmend geurteilt hat, indem er in dem Erstlingswerk Eigenschaften herausfand, die sich sonst erst bei den späteren Werken des Künstlers ausgebildet finden. Auffallend ist jedenfalls, daß die übrigen Jugendwerke von dem Prinzip der prismatischen Zerlegung des Lichtes sehr wenig wissen, daß vielmehr die Bilder in den nächsten Jahren immer dunkler und dunkler werden, und daß die spätere Anwendung des impressionistischen „Divisionismus" bei Segantini sich als eine technische Errungenschaft darstellt, die er sich Schritt für Schritt erkämpfen mußte. Trotzdem bleibt bemerkenswert, daß er sich bereits in seinem ersten Bilde mit Bewußtsein ein Lichtproblem stellte und daß er dieses in einer für seine Zeit, und noch mehr für sein Land und seine Jahre, überraschenden Weise löste. Etwas völlig Neues hat er damals gewiß nicht vollbracht. Aber auf jeden Fall hat er einen ganz ungewöhnlichen malerischen Instinkt bewiesen, eine natürliche und naive Erkenntnis für die eben erst erwachsenen, vielfach noch abgeleugneten und bestrittenen, dann aber mit Übermacht siegreichen Fragen und Aufgaben der Zeit. Daß er in Mailand ahnte, woran man in Paris arbeitete, ist immerhin etwas Großes. Seine akademischen Lehrmeister jedenfalls haben es nicht geahnt.

Segantini war somit als Maler von eigener Bedeutung in den Mailänder Kunstkreisen bereits anerkannt. Er hatte ein Recht, sich nunmehr zu „etablieren", und er bezog in der Straße San

Marco, hinter der Brera, sein erstes Atelier. Es ist das eine altertümlich wirkende Gegend, die malerisch am Wasser gelegen ist, ein Lieblingsort der akademischen Jünglinge, die zahlreich dort wohnen, sowie auch der hübschen jungen Wäscherinnen, die bunt am Ufer aufgereiht knien, ihre Wäsche bürsten und mit nackten Armen ins Wasser tauchen. Sogleich setzte sich Segantini vor sein Haus und malte die nahegelegene belebte Markusbrücke, wie sie sich mit schweren Schattenmassen in der sonnendurchblitzten Flut spiegelt: also abermals ein Beleuchtungsproblem. An eben derselben Stelle hat er auch, in einer etwas derben Manier, die Gattin seines Gönners Torelli gemalt, wie sie den Uferweg heraufkommt: ein Bild, welches zeigt, daß der Einfluß Manets sich in Oberitalien geltend zu machen beginnt.

Noch immer war das Leben hart und irgendeine Beschäftigung, die regelmäßigen Verdienst abwarf, erschien dringend wünschenswert. Neben einigen Unterrichtsstunden fand Segantini jetzt auch eine für ihn wertvolle Verbindung mit der anatomischen Klinik. Er erhielt dort den Auftrag, für den Anschauungsunterricht der Studenten große kolorierte Zeichnungen der verschiedensten anatomischen Ansichten und Details zu liefern. Segantini wußte diesen Auftrag im eminentesten Sinne für seine künstlerische Weiterbildung auszunützen. Tagelang saß er im Leichenschauhause und zeichnete und erwarb sich dadurch so sichere und umfassende Kenntnise des menschlichen Körperbaues und seiner Teile, daß er bis zuletzt die menschlichen Körperformen, frei aus dem Gedächtnis, getreu und richtig wiederzugeben vermochte.

Mitunter begegneten ihm dort auch seltsame Dinge. So saß er eines Tages da beim Zeichnen, ganz allein und hatte selbst die Tür, um nicht gestört zu werden, hinter sich zugeriegelt. Er hatte gerade eine schöne frische Leiche in Arbeit, und die hatte er vor sich hin aufrecht an die Wand und in die Sonne gestellt.

Es war furchtbar heiß und die Sonne begann allmählich den Leichnam zu durchwärmen, dessen Nerven und Muskeln zusammenzuziehen und so einen grausigen Schein von Leben in dem toten Körper zu erzeugen. Segantini, der stets in seinem Herzen mehr Romantiker war als Realist, sah dem aufregenden Schauspiel herzklopfend zu. Aber die Arbeit hielt ihn fest, und eifrig darüber hingebückt, suchte er seinen Schauder zu überwinden. Da geschah das Gruselige, daß die von der Wärme sich zusammenknickende Leiche allmählich das Übergewicht bekam und plötzlich vornüberstürzte, gerade auf den Nacken des sie zeichnenden Jünglings. Entsetzt sprang dieser empor, lief schlotternd zum Ausgang, rüttelte an der verschlossenen Tür und suchte voller Aufregung in seinen Taschen nach dem Schlüssel, mit dem er sich dann endlich befreite. Sein Lebtag hatte er diesen schauervollen Moment nicht mehr vergessen können, und in sein dem Aberglauben zugängliches Gemüt zogen unbestimmte Furchtanwandlungen von einem frühen Ende. Jeweilig tauchten diese bei ihm auf, um jedoch rasch wieder zu verschwinden, da die gesunde Natur des Künstlers dergleichen Trübsalskeime alsbald wieder ausstieß. Aber es kam vor, daß er in solchen Momenten, mit peinvoll aufgepeitschter Phantasie, sich selber als Leiche zu erblicken vermeinte, und davon mochte er sich dann nicht anders zu befreien als durch die Kunst.

Auf diese Weise entstand Segantinis drittes größeres Gemälde „Der tote Held". Neben den Gemütserlebnissen, die dazu hinführten, hat unzweifelhaft auch eine kunstgeschichtliche Reminiszenz zur Entstehung des Bildes mitgewirkt. Die Verwandtschaft mit Mantegnas berühmtem Brera-Bilde „Die Beweinung Christi" ist mit Händen zu greifen. In beiden Fällen ist der Leichnam ganz von vorn, so daß die Füße groß emporstehen, in stärkster Verkürzung gesehen, wodurch ein etwas grotesker Gesamtanblick entsteht. Doch hat es Segantini verstanden, gewisse

Mißgriffe Mantegnas zu vermeiden. So wählte er vor allem eine bessere Distanz, wodurch der Leib in der Verkürzung nicht so gedunsen aussieht. Dann gab er dem Körper eine strengere und edlere Haltung. Schließlich ließ er die Leichentücher weg und erhöhte und konzentrierte dadurch die Wirkung. Total verschieden sind die beiden Bilder im Kolorit. Mantegna hat über seine „Beweinung" eine bleiche, fahle Färbung ausgebreitet, Segantini wählte im Gegensatz dazu eine rötliche (daher das Mailänder Witzwort vom „Huhn am Rost"). Er dachte sich seinen Helden aufgebahrt daliegend, beim Schein der Fanale, seine Waffen und Rüstungen hinter ihm aufgebaut. Und so hat er ihn auch gemalt. Er baute sich eigens eine Art Dunkelkammer, durch die er auf den Modell-Leichnam hinspähte, um dadurch den Lichteffekt aufs stärkste zu erhalten. Mit solch sachlicher Kühle ging er an die Arbeit, nachdem er erst einmal das Gruseln in sich überwunden und für seine künstlerischen Zwecke objektiviert hatte. Daß er trotzdem gegen die Wiederkehr ähnlicher Stimmungen nicht gefeit war, beweisen spätere Wiederholungen der Leichnamsfigur. Neben eine Pastellwiederholung vom Jahre 1890 stellte er sogar als eine trauernde tragische Figur seine eigene Gattin, änderte dann freilich, wie von Scham oder Reue bewegt, die Haarfarbe der Figuren, verschenkte aber das Bild, um es nicht länger vor Augen zu haben, sofort an einen Freund. Es hat etwas eigentümlich Ergreifendes, diesen in der Jugend unablässig vom Untergange bedrohten, dann im blühendsten Mannesalter und in der Vollkraft des Schaffens vorzeitig dahingerafften Künstler in solch dunklen Momenten mit dem Tode wie mit einer Zwangsvorstellung spielen zu sehen.

In Zusammenhang zu Segantinis Beziehungen zur Klinik mag auch das Bild einer „Schwindsüchtigen" stehen, das der Künstler später leider zerstört, d. h. im völlig entgegengesetzten Sinne

übermalt hat. Das ursprüngliche Bild, von dem sich eine photographische Aufnahme erhalten hat, muß eine überaus ergreifende Darstellung des physischen Leidens und der Todesnähe gewesen sein. Zwischen weißen Kissen sah man den eingefallenen Kopf eines jungen Weibes, mit fiebernden Augen und mit einer aus den Decken hervorlugenden mageren, zusammengekrampften Hand. Bei der Übermalung, die etwa acht bis zehn Jahre später erfolgte, wurde aus der Todkranken eine pausbäckige Gesunde, die mit frischen hellen Augen uns anguckt, und das Bild heißt jetzt — „Ein Rosenblatt".

Aber auch schon in jenen Jahren war der Künstler des Ausdruckes der blühenden Gesundheit durchaus mächtig. Dies beweist am besten seine „Ninetta aus Vercee", eine junge, dralle Gemüsehökerin, die er mit breitem Pinselstrich darstellte, wie sie vollbusig und lachend, mit dicken eingestemmten Armen hinter ihrem Rübenkram steht. Das Bild verblüffte damals durch seinen gewollten und fast übertriebenen Realismus; doch fand namentlich die Art, wie der junge Künstler die Früchte gemalt hatte, bei manchen Kritikern Anerkennung. In „Stilleben" versuchte sich damals Segantini wiederholt. Sie waren ihm, wie auch verschiedene Landschaften (z. B. „Der Redefoß"), ja wie im Grunde aller Bilder jener ersten Jahre, hauptsächlich Mittel, um sich die nötige Pinselgelenkigkeit zu erwerben, mit der er dann später an Dinge gehen wollte, die seinem Herzen nahe ständen.

Da er nun so mancherlei schon gemalt hatte, so hegte er den sehr begreiflichen Ehrgeiz, auch einmal eine schöne junge Dame, eine wirkliche „donna", auf die Leinwand bringen zu dürfen. Aber woher eine finden, die bereit wäre, ihm zu sitzen? Doch da hatte einer seiner Freunde und schwärmerischen Verehrer, Carlo Bugatti, der selbst ein ungewöhnlich geschickter und erfinderischer Kunsttischler war, eine siebzehnjährige Schwester, Bea-

trice, gewöhnlich „Bice“ oder auch „Bicetta“ genannt und für deren jugendfrische Schönheit, namentlich aber für ihre seidenweichen, zart schimmernden Blondhaare schwärmte damals die Mailänder Jugend. Segantini sprach mit seinem Freunde und dieser sprach mit seiner Schwester und Bice Bugatti erklärte sich bereit, dem interessanten jungen Malgenie, von dem sie so manches schon gehört hatte, zu sitzen. Segantini kam ins Haus und benahm sich äußerst förmlich und zurückhaltend, ja beinahe schüchtern. Die Sitzungen begannen; der Maler kam in Eifer. Aber wenn er der Schönen für die Stellung, die sie einzunehmen hatte, etwas erklären wollte, wagte er es kaum, sie zu berühren. Er malte sie als mittelalterliche Edeldame, wie sie in blauem und weißem Atlaskleide dasitzt und einem auf ihrer Linken kauernden schwarzen Falken neckisch ein rotes Stück Fleisch hinhält. Darum heißt das Bild „Die Falknerin“ — La Falconiera. Man spürt es der Malerei an, mit welch wachsender Begeisterung und innerer Glut, ja mit welch verliebtester Seligkeit sie aus dem Pinsel floß. Das gelöst über die Schultern fließende blonde Haar ist zum Kosen weich, die lachenden Lippen, die von Schelmerei blitzenden Augen sind wie in Entzückung gemalt, und die köstliche Biegung des Körpers, die anmutige Haltung der Arme und kokett gespreizten Finger sind eines unmittelbaren und zuckenden Lebens voll. Die Art des malerischen Vortrags erinnert in ihrem weichen, duftigen Strich und in dem silberigen Glanz, der aus sich vertiefenden Schatten quillt, ein wenig an Tranquillo Cremona, den damals vor kurzem verstorbenen bedeutenden italienischen Maler. Doch zeigt Segantini eine größere Festigkeit und naiveres Leben — wie er denn alles, was er sich von anderen lernend aneignete, sich auch wirklich ganz zu eigen zu machen wußte, so daß er gebietend darüber herrschte.

Das Bild war fertig, und Segantini fühlte, daß ihm das Urbild

seiner „Falkerin“ mehr war als ein vorübergehendes Modell; daß es nicht mehr auszustreichen war aus seinem Leben. Da war er eines schönen Sommertages mit einem Freunde in der „Brianza“, am lieblichen Landsee von Pusiano. Entzückt von den Reizen der Gegend, rief Segantini ein über das andere Mal aus, daß er hier bleiben wolle, um zu malen und zu leben. War doch von jeher „das Land“ sein Traum gewesen und von Herzen sehnte er sich aus dem ihn anwidernden Stadtgetriebe hinaus. Er ließ sich den Herbergsvater kommen und erkundigte sich, ob es nicht in Pusiano ein möbliertes Haus zu mieten gebe. Wirklich fand sich ein solches, Segantini ging hin und schloß ohne weiteres, zum Erstaunen des ihn begleitenden Freundes, einen Mietsvertrag ab. Darauf reiste er nach Mailand zurück, ging zur Bice Bugatti und fragte sie, ob sie die Seine werden wolle. Diese sagte „Ja“ und noch im Herbst desselben Jahres — 1881 — zog Segantini nach der Brianza hinaus, gleichmäßig durchsonnt vom Glück der Liebe und seiner Kunst.

DRITTES KAPITEL

In der Brianza

Stolz lagert Mailand da, als Beherrscherin der lombardischen Tiefebene. Aber kaum mehr als einer Stunde Bahnfahrt bedarf es, da hebt sich langsam das Gelände. Erfrischende kleine Seen sind ansteigenden Hügelketten vorgelagert und bilden so den Vortrupp jener größeren Seen und höheren Berge, die hinter ihnen blitzen und ragen und mit denen schon das Alpengebiet sachte beginnt.

Einer jener geringeren Landseen an der Übergangsstelle ist der See von Pusiano mit dem an seinem Nordufer gelegenen gleichnamigen Marktweiler. Er ist östlich und westlich von den Seen von Annone und Alserio flankiert und nördlich von ihm liegt, schon ganz ins Hügelgebiet eingeklemmt, die schmale Wasserzunge des Lago del Segrino. Dieses ganze Gebiet, Ebene, Seen und sich zusammenziehendes Hügelland, ist eingespannt zwischen die beiden auseinandergespreizten Südarme des Comersees und es führt den gemeinsamen Namen „die Brianza". Es ist eine angenehme, fruchtbare Gegend, sehr ländlich und still, außerordentlich anspruchslos, von einigen wenigen Landsitzen mailändischer Bürger belebt und nur an ihren Endpunkten von dem Gepfeif und Geschnauf der Lokomotiven erreichbar.

Das ist der Erdenwinkel, in dem Segantini, nachdem er sich, dreiundzwanzigjährig, aus dem Großstadtgewühl geflüchtet hatte, die nächsten fünf Jahre seines Lebens verbrachte. Er war hier

dem Bannkreise von Mailand entronnen — und doch mußte er dessen Nähe noch fühlen. Freunde kamen und besuchten ihn, er selbst konnte leicht auf einen Tag hinüberflitzen: so war er noch halb wie zugehörig. Aber auch von der anderen Seite meldete sich eine nahe Zugehörigkeit: das war das nahe Hochgebirge, das dem geborenen Sohn der Alpen mit hellem Winken von hohen Firnen seine lockenden Grüße sandte. So saß Segantini gleichsam zwischen zwei Welten und früher oder später mußte er unter ihnen zu wählen haben.

Pusiano, wo er sich zunächst niederließ, liegt noch in der Ebene. Durch wohlangepflanztes Land führt eine helle Fahrstraße in einer halben Stunde nach Erba, wo die nächste Bahnstation ist. Vor dem Flecken dehnt sich wie ein Riesenteich der See, über den des Abends die Glocken der umliegenden Dörfer fern und sanft herüberklingen. Er wird wenig befahren, hier und da sieht man einen Nachen und an warmen Sommertagen baden die Jungens nackt an seinen Ufern. Auch eine Insel liegt im See, zu der man hinüberrudern kann: aber man findet nichts dort als ein paar Bäume und Sträucher. Überhaupt ist noch keinerlei Ausnützung zu Zwecken der Sommerfrische zu spüren. Alles wirkt schmucklos, einfältig, primitiv.

Dicht hinter Pusiano beginnt das Hügelgelände. Dort liegt Carella-Corneno, eine altertümliche Ansiedelung, von der aus man die Ebene weit überschauen kann. Alles, was dahinter liegt, hat schon Gebirgscharakter. Bis über siebenhundert Meter steigt die fahrbare Landstraße, die über Asso, Magreglio, Civenna in etwa sechs Marschstunden durch die schmal sich hinwindende Valassina führt. Mit dem beherrschenden Monte San Primo steigt dieses Gebirge zu seiner höchsten Höhe (1685 Meter) an. Wenn sich dann hinter Civenna die Straße in Kurven wieder senkt, sieht man bald rechts, bald links die beiden blauen Arme des Comersees

heraufblitzen, bis man am Schlusse seiner Wanderung das spitz vorgeschobene entzückende Belaggio erreicht, vor sich in voller Breite die Fluten des Sees und in naher Ferne ein majestätisches Alpenpanorama.

In Pusiano blieb Segantini anderthalb Jahre. Hier wurde ihm, im Mai 1882, sein erster Sohn, Gottardo, geboren. Aber so gut es ihm auch dort gefiel, er strebte dennoch weg. Da machte er ganz zu Anfang des Jahres 1883, noch im Winter, mit einem Freunde einen Ausflug an den Luganer See und kam auch nach Castagnola bei Lugano, wo der Freund ein Landhaus besaß. Rasch und enthusiastisch, wie Segantini in solchen Dingen war, beschloß er, dort wohnen zu bleiben, und mietete gleich eine Villa. Nach Pusiano zurückgekehrt, kündigte er die bisherige Wohnung, und kaum war der Frühling gekommen, da lud er Weib und Kind und sein geringes Mobiliar auf einen Lastwagen, und machte sich, wie ein Auswanderer, auf den Weg nach Castagnola. Indes, es stand nicht in den Büchern des Schicksals geschrieben, daß Segantini bereits jetzt innerhalb der Schweizer Berge hausen sollte. Er hatte zwar die Zollgrenze glücklich passiert, alle Scherereien hinter sich und war an den Ufern des Lago di Lugano: jedoch, wo er im Winter so entzückt gewesen war, mochte er sich im Frühjahr nicht mehr eingewöhnen. Nein, das war nicht das Land seiner Träume: das war viel zu sehr von der Kultur beleckt, zu sehr städtische Sommerfrische, zu losgelöst durchweg von der Ursprünglichkeit und Wildwüchsigkeit der Natur. Es dünkte ihm unmöglich, hier zu bleiben. Und mit ebenso raschem Entschluß, als er hergekommen war, zog er wieder ab und in die Brianza zurück. Aber in Pusiano war er obdachlos geworden. So zog er hinauf nach Corneno, wo er ein altes Haus mit weiter Terrasse und reichem Schmuck aufgestellter Blattpflanzen für sich passend fand.

Dort ist er dann zweiundeinhalbes Jahr lang geblieben, von

der Landbevölkerung verehrt und geliebt, hochnäsigen Landjunkern aber mitunter ein unbequemer Strafer und Ermahner. Im Oktober 1883 schenkte ihm sein Weib einen zweiten Sohn, Alberto (seitdem verstorben), und mit jedem Kinde stieg das helle Glück des Hauses und vertiefte sich die schöne Harmonie des Familienlebens: in dem verwahrlost aufgewachsenen „revolutionären" Künstler steckte von Natur aus ein reiner und echter, hingebungsvoller Familienvater. Und so sehr hat sich dieser Zug in Segantini vertieft und ausgebildet, daß der Mensch wie der Künstler erst von dieser Gemütsseite her sich unserem Verständnis völlig erschließen.

Die letzte Zeit in Corneno, verbrachte Segantini im sogenannten „Hexenhaus" (Casa delle streghe, mundartlich: Cà di strii). Dieses alte, halbverfallene Barockgebäude, auf der Höhe des Hügels gelegen, hatte ihn von Anfang an besonders angezogen, vielleicht gerade deshalb, weil nach dem Volksgeschwätz dort Hexen umgingen. Es war um 1600 von einem Bischof von Como erbaut worden und stand nun bereits seit einem Jahrhundert leer, ganz umwuchert von blühenden Büschen, inmitten von Obstgärten und Weinbergen, eine Art Dornröschenheim. Sobald das Haus notdürftig restauriert worden war, zog Segantini hinein. Aber bald mußte er merken, daß seines Bleibens hier nicht sein konnte. Es war wirklich, als gingen die Hexen dort um. Es zog und pfiff und raschelte daselbst, sobald sich der kleinste Windzug erhob. Der Grund war ein sehr einfacher: sämtliche Fenster saßen schief und falsch in ihren Höhlungen. Segantini kam um Reparaturen ein. Allein die Besitzer wollten in das alte Gemäuer keinen Soldo mehr hineinstecken und wiesen jegliches Ersuchen des Künstlers ab. Wohnen zu bleiben, war unmöglich: somit mußte Segantini hinaus. Da er nun zunächst in der Brianza eine Unter-

kunft nicht fand, hat er, sehr gegen seine Neigung, eine Zeitlang in Mailand wohnen müssen.

Zuhause konnte er sich in Mailand nicht mehr fühlen; aber seine gesamte Freundschaft hatte er noch immer dort sitzen. Auch ist jedenfalls Mailand, gleichwie es der Ausgangspunkt seines Werdens und seines Ruhmes war, so auch der Mittelpunkt seiner geschäftlichen Erfolge geworden, — mögen auch fast alle Bilder seiner späteren und reifsten Zeit nach Deutschland und Österreich gewandert sein. Unter denen, die sich Segantini nach seinem ersten größeren Erfolge (der Ausstellung des Bildes „Der Chor von Sant' Antonio") genähert hatten, befanden sich auch die Brüder Vittore und Alberto Grubicy. Bald war er mit diesen freundschaftlich aufs engste verknüpft und sie sind seine zuverlässigsten und nächsten geschäftlichen und kritischen Berater geworden. Der eigentliche Kaufmann war Alberto, der jüngere Bruder, der dann auch später die Kunsthandlung allein betrieb und sämtliche Bilder Segantinis auf den Kunstmarkt brachte. Für jene Entwickelungszeit aber, von der wir zunächst hier handeln, ist Vittore der bei weitem wichtigere gewesen und überhaupt wohl die bedeutendste und einschneidendste Persönlichkeit, die in unseres Künstlers Lebensgang hat eingreifen dürfen. Diesen Vittore werden wir daher näher zu betrachten haben.

Er war etwa acht Jahre älter als Segantini, Sohn eines in die Lombardei eingewanderten ungarischen Juden, aber von einem fast germanisch zu nennenden Äußern: hochgewachsen, helläugig, blond, mit breiten, massiven Zügen, dabei von einem zugleich lebhaften und eindringlichen Wesen. Den Kunsthandel betrieb er nur nebenher; mehr schon versuchte er sich selbst in der Malerei. Seine Bedeutung aber bestand vor allem darin, daß er ein vortrefflicher Kunstkenner und scharfsinniger Kunstkritiker war, der mit Recht ein weites Ansehen genoß. Für Segantini,

der keine Großstadt außer Mailand kannte und nur sehr wenig Bilder, am wenigsten moderne gesehen hatte, mußte der vielgereiste Vittore, der insbesondere mehrere Jahre in Holland und Belgien zugebracht hatte, von ganz unschätzbarem Werte sein. Was der junge Künstler schon aus sich heraus dunkel fühlte und wollte, brachte ihm Vittores energische Beredsamkeit zu voller Klarheit. Gierig sog er auf, was der erfahrene Freund ihm erzählte. Namen hörte er von großen auswärtigen Künstlern, die niemals an sein Ohr geklungen waren; und ehrfürchtig mühte sich seine ungelenke Zunge, die fremden Laute nachzusprechen. Er vernahm von den geistigen Strömungen, die die Malerei draußen bewegten; von den technischen Aufgaben, die man sich gestellt hatte; von den idealen Zielen, denen man seine Kräfte weihte. Und so fremd ihm die Namen gewesen waren, so bekannt dünkte ihn diese Sache. Das alles glaubte er längst in sich getragen, heimlich schon gewußt zu haben. Darum war sein Verständnis ein so ungemein rasches und intensives. Darum verschmolz er die empfangenen Auffassungen und Ideen dermaßen unlöslich mit seinem ureigensten Wesen, daß sie ganz darin aufgingen und mit der Kraft angeborener Erfahrungen in ihm wirksam wurden.

In keinem Falle hat sich dies mit solch elementarer Deutlichkeit gezeigt, als bei der Berührung mit Millet. Segantini hat niemals in seinem ganzen Leben auch nur ein einziges Originalgemälde des großen französischen Künstlers zu Gesicht bekommen. Seine ganze Kenntnis Millets stammte von fünfzig bis sechzig Braunschen Photographien, die Vittore sich von dem holländischen Maler Théophile de Bock ausgeliehen hatte und die er Segantini etwa auf einen Monat nach Pusiano ins Haus gab. Trotzdem hat Millet in der gesamten Kunstgeschichte nirgends einen so tiefen und innigen Nachfolger gefunden als Segantini. Nachfolger war er, nicht Nachahmer. Zwei Eben-

bürtige waren hier in gleichsam elektrische Berührung getreten. Der Funke sprang hinüber — und sofort hat er gezündet.

Und nicht bloß zwei Ebenbürtige, auch zwei Seelenverwandte und Wesensverwandte kamen hier in magischen Kontakt. Aus verarmten bäuerlichen Kreisen waren beide hervorgegangen. Beide hatten eine harte, freudlose Jugend verlebt. Beide hatten in körperlicher Arbeit mit der Erde gerungen, die sie liebten und anbeteten. Beide waren im Grunde ihres Wesens — gleichviel, ob sie gläubig waren — tiefreligiöse Naturen. Und beide trugen die Kunst in sich, wie man eine Naturgewalt mit sich herumträgt: als eine vulkanische Macht, die zur Explosion hindrängt, aber die nichts ausstreut als den Samen der Liebe und reichsten Erntesegen.

Es war also einfach etwas Selbstverständliches, daß diese beiden Künstler ihr Wesen miteinander verschmolzen. Indes Millet war tot; und so konnte einzig Segantini der Empfangende sein. Hätte Millet noch gelebt, er würde vielleicht ebenso selbstverständlich und ebenso dankbar von Segantini empfangen haben. Was die beiden einander geben konnten, war ja in einem wie im anderen Falle nur eine Vertiefung, Verinnerlichung und Klärung des eigenen angeborenen Wesens. Segantini lernte nicht Millet von Millet sondern sich selber von Millet.

Wie diese Einwirkung sich im besonderen geäußert hat, werden wir bei der Einzelbetrachtung sehen. Hier hat nur das allgemeine des Phänomens berührt werden sollen. Es war Vittore Grubicys Verdienst, Millets Samen in Segantinis dürstende Ackerfurche geworfen zu haben. Aber wäre er es nicht gewesen, es hätte ein anderer sein müssen. Denn die Durchdringung dieser beiden Künstlerpersönlichkeiten war notwendig. Sie war wie vom Schicksal vorbeschlossen.

Vittores Verdienst ist denn auch auf anderen Gebieten noch

Ave Maria auf den Bergen.
Ölgemälde, c. 1884.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in Leipzig.

lebendiger gewesen. Er hat nicht bloß dem zögernden Freunde den direkten Anschluß an die europäische Kunstbewegung eröffnet und dessen Werken im Ausland, vornehmlich in Holland und Belgien, Eingang verschafft, er war vor allem auch Segantinis gewissenhaftester, unermüdlichster, helläugigster Kritiker. Weil er die geniale Veranlagung des Freundes aufs klarste erkannt hatte, hegte er den Wunsch, daß sie auch voll zur Reife kommen sollte. Darum mußten die Gebrechen aufs strengste und schonungsloseste gerügt, die Mängel bloßgelegt, das noch nicht erreichte Ziel aufs klarste hingestellt werden. Mochte Vittore in diesem Bestreben manchmal zu weit gehen, mochte er gar zu sehr den Ehrgeiz zeigen, die weise Vorsehung zu spielen, die ein tastendes Menschenskind auf den Weg des Rechten und Guten zu geleiten strebt, — das waren Fehler, die sich erst später herausstellten, als Segantinis Entwickelung bereits mehr zur Reife gekommen war. In jener früheren Epoche hingegen konnte der ringende Künstler von dem engverbundenen Freunde, der zugleich ein überlegener Geist und ein unbestechlicher Kritiker war, nur Vorteil ziehen. Primo Levi hat in seiner bei mancher Einseitigkeit doch sehr dankenswerten und tief schürfenden Studie über die Entwickelungsphasen Segantinis einen Brief Vittore Grubicys vom Jahre 1883 veröffentlicht, in dem dieser dem Freund gegenüber die Summe von dessen bisheriger Entwickelung zieht und Aktiva und Passiva aufs klarste nebeneinander aufreiht und einander gegenüberstellt. Als Aktiva führt Vittore auf: die tiefe und poetischfeine Empfindung, mit der Segantini seine Stoffe beseelt; die vollendete Herrschaft über die Zeichnung, die ihm gestattet, alles zu machen, was er will; das Gefühl für Oberflächenerscheinung (Haut, Wolle, Baumrinde usw.) und die vollendete Wiedergabe derselben; eine feine Witterung für die Gleichgewichtsverteilung in der Komposition. Dahingegen die Passiva: eine etwas gesuchte

Art, sich der Natur gegenüberzustellen, und damit Hinneigung zu einer gewissen Manier; sodann die Neigung, den Charakter des Natürlichen und Einfachen zu übertreiben und hierdurch „akademisch" zu werden. Vor allem aber predigt Vittore unaufhörlich, daß Segantini nicht bloß auf Komposition und Zeichnung, sondern auch auf Farbe und Licht zu achten habe, daß er gerade hierin der Natur mehr nacheifern müsse. Seine Bilder, sagte er, wirkten in der farblosen Photographie besser und wahrer als im farbigen Original. Sie seien Kanzonen, Romanzen, aber noch nicht luftdurchsättigte moderne Gemälde. Die Luft aber, das „ambiente", sei die Basis der modernen Malerei, die harmonische Verschmelzung der widersprechendsten Farbentöne in der großen Einheit des Lichtes.

Einige dieser Vorwürfe und Ausstellungen haben etwas Verblüffendes und, wenn auch nicht frei von Übertreibung, so verraten sie doch einen großen kritischen Scharfblick. Jedenfalls ist ihnen eine gewisse Berechtigung nicht abzusprechen und der energische Hinweis auf die Notwendigkeit des Studiums von Luft und Licht war zweifellos angebracht. Denn Segantini, der in seinen ersten Bildern so eifrig dem Licht nachspürte und ein so unerschrockener und fast brutaler Realist gewesen war, schien in der Brianza diese Wege gänzlich verlassen zu wollen. Er war sich bewußt geworden, daß er bisher zwar ein recht tüchtiger, gewandter Maler, aber doch ein Eklektiker ohne starken individuellen Charakter gewesen war. Und so war es ihm denn jetzt vor allem darum zu tun, seine eigene Innerlichkeit zu durchforschen und malerisch auszudrücken. Darum stellte sich technisch zwar einstweilen ein Stillstand ein; aber menschlich und, im höheren Sinne, künstlerisch sollte er ein Bedeutendes dafür gewinnen: den Persönlichkeitsausdruck.

VIERTES KAPITEL

Die Poesie der Dunkelheit

Um jene Zeit war in der Lombardei soeben Tranquillo Cremona gestorben, den die Jugend anbetete, und an seine Stelle war der zähe Mosè Bianchi aus Monza eingerückt. Aus der Schule der Brera gingen Bilder hervor, die voller Hoffnung waren und aus denen man eine wahre Wiedergeburt der lombardischen Malerei weissagen konnte. . . . „Ich stand dieser Bewegung als Betrachter gegenüber, ohne daran teilzunehmen. Die besten malten bloß um des Malens willen, ohne sich um anderes zu bekümmern; die übrigen interessierten mich überhaupt in keiner Hinsicht. So zog ich mich zurück und begab mich unter die Hügel und Seen der schönen Brianza, überzeugt, daß die Malerei nicht darin ihre Grenze finden könne, daß sie Farben um der Farben willen hervorbringe, sondern daß sie, weislich angewandt, die Kraft habe, eine Quelle des Ausdruckes für die Empfindungen von Liebe, Schmerz, Freude und Trauer zu sein. — Darum gab ich mich in der Brianza nicht mehr damit ab, meine bisherigen Ideen über den harmonischen Ausdruck der Farben zu verwirklichen, sondern ich versuchte, Empfindungen (sentimenti) wiederzugeben, die zumal in den Abendstunden in mir aufwuchsen, wenn nach Sonnenuntergang meine Seele sich in süße Schwermut versenkte."

In diesen an den Kunstschriftsteller Domenico Tumiati gerichteten Worten hat Segantini selbst sich über den künstlerischen Charakter der Brianza-Zeit wegweisend und zutreffend ausge-

sprochen. Es ist interessant, daß dieser Künstler, der in den Werken seiner reifsten Epoche von den Kunstgenossen gerade um seiner vollendeten Technik willen besonders angestaunt wird, eine Zeit gekannt hat, in der er von Technik nichts hat wissen wollen, weil sie ihm leer und inhaltlos erschien gegenüber dem rein menschlichen Empfindungsleben. Doch wird man nicht übersehen dürfen, daß diese Zeit eine Übergangsperiode war und daß erst, als sich der Ausgleich vollzogen hatte zwischen dem innerlich drängenden Empfindungsleben und der äußeren Notwendigkeit handwerklicher Vollendung, die wahre Künstlerhöhe erreicht wurde.

Auch wäre es völlig falsch, anzunehmen, daß die Brianza-Zeit für Segantinis malerische Entwicklung bedeutungslos gewesen wäre. Vielmehr hat er, wenn auch wenig in der Behandlung der Farben, so doch für Komposition und Zeichnung sehr vieles gelernt. Und gerade hier ist der Punkt, wo Millets Einwirkung fruchtbar einsetzt. Und neben Millet haben wohl auch einige holländische Maler, wie Israëls, Maris und später Mauve, aufklärend und anregend gewirkt.

In den Anfang der Brianza-Zeit fällt ein kleines Bild, das sich „Entenhügel" nennt. Dieses Bild ist noch ohne eine Spur von dem Hauche Millets. Es ist eine flott aufgefaßte ländliche Schäkerszene von ausgesprochen italienischem Charakter, wie sie vielleicht manch ein junger Mailänder damals hätte malen können: ein geschickt wiedergegebenes, gefällig zurechtgestutztes Stück Natur, in dem von der geheimnisvollen Wirkung der Kunst kaum etwas anklingt. Und warum? Es fehlt die rhythmisch feine Korresponsion, das harmonische Zueinandergestimmtsein der Teile. Das Bild hat keinen Schwerpunkt. Rechts, an die Seite gedrückt, ist das über einen Zaun hin scherzende Liebespaar, ziemlich heftig und ungeregelt in den Bewegungen. Vorne links sieht man ein Entenpaar neben einem Korbe, mit einer ganzen Schar von Jungen. Die Mitte

des Bildes wirkt leer. Zwar sieht man hinten ein bißchen Seelandschaft; aber die ist bedeutungslos und bietet keinen rechten Anziehungspunkt für das Auge, — das infolgedessen suchend auf dem Bilde umherschweift und nirgends recht zur Ruhe kommt.

Damit vergleiche man eine wohl nicht sehr viel spätere ländliche Liebesszene, die aber nach der Bekanntschaft mit Millet entstanden ist. Auf den ersten Blick erkennt man, daß das Bild in seiner Gesamtheit rhythmisch abgewogen ist. Die Linien irren nicht willkürlich umher, sondern ordnen sich harmonisch ein, so daß sie trotz feiner, pikanter Überschneidungen und Kontraste ein in sich geschlossenes Ganzes bilden. Und das Gleiche zeigt sich in der Lichtverteilung. Vier Figuren bilden eine pyramidale Gruppe: ein junges, träumerisch singendes Hirtenmädchen, das seinen Stab wagrecht hinter die Schultern spreizt, steht erhöht in der Mitte; links sitzt zu ihren Füßen ein Hirtenbub und bläst auf einer Pansflöte; rechts haben sich zwei große weiße Schafe hinzugesellt, von denen das eine grast, das andere den Kopf zum Mädchen emporstreckt. Das alles wirkt überaus natürlich, ungekünstelt und einfach. Die pyramidale Anordnung ist nicht dermaßen gemacht, daß sie stört: durch feine, klug ersonnene Unregelmäßigkeiten wird die Strenge des Aufbaues verdeckt. Das dichte Laubwerk des Hintergrundes, das keinerlei weiteren Ausblick eröffnet, konzentriert den Blick sofort auf die Gruppe, die nun rein durch ihre seelische Stimmung zu wirken scheint. Und eben dies war des Künstlers Ziel. Die ruhig-schöne Anordnung im Raume soll nur dazu dienen, das Seelische voll anschlagen und ausklingen zu lassen. Es ist dem Künstler ein Mittel, um den lyrisch-poetischen Gehalt seines Werkes in eine suggestive Form zu kleiden.

Auch hierin berührt er sich mit Millet: aber im Allerinnersten. Denn das war nichts, was er von einem anderen hätte „lernen“ können. Das konnte ihm höchstens beim Anblick Millets als sein

noch schlummernder Eigenbesitz ins Bewußtsein kommen und darauf erwachen. In noch stärkerem Maße gilt das von der Wahl der Sujets. Wenn Segantini, gleich Millet, das Leben der Landbevölkerung malerisch festhält und mit innigster Naturtreue poetisch deutet, wenn er einen Schimmer von Ehrfurcht darüber breitet, der wie religiöse Andacht anmutet, so wäre es Torheit zu glauben, daß er dies anderswoher hätte nehmen können als aus der ihn umgebenden Natur und aus seinem ihr antwortenden Gemüt. Was konnte ihm hier Millet mehr geben als einen Fingerzeig? Und diesen Fingerzeig hatte Millet längst der ganzen Welt gegeben. Aber nur Wenige und Auserlesene haben darnach zu handeln vermocht, weil ein jeder, um darnach handeln zu können, das Beste aus sich selbst holen muß.

Das Wichtigste, was Segantini von Millet gelernt hat, ist die künstlerisch-rhythmische Raumanordnung, das, was die Italiener „il taglio del quadro", den Zuschnitt des Bildes nennen. Mit erstaunlicher Leichtigkeit, ja mit einer Selbstverständlichkeit, die wie Instinkt wirkt, handhabt Segantini von nun ab die schwere Kunst, seine Figuren so in den Rahmen einzuordnen, daß innerhalb der höchsten und schlichtesten Naturwahrheit dennoch eine ästhetisch-einheitliche Gesamtwirkung entsteht. Gerade hier zeigt sich, wie Natur zur Kunst erhoben wird, wie auch Dürer gemeint hat, als er sagte, daß die Kunst in der Natur drinstecke: man müsse es nur verstehen, sie herauszuholen. Der Gegensatz zwischen den beiden Mächten aber ist einfach dieser: die Natur ist ungeordnet und die Kunst ist rhythmisch. Wer die Natur durch den Rhythmus zu bändigen vermag — eine Siegfriedstat gegenüber einer Brünhildenmaid — der ist ein Künstler.

Hand in Hand mit dieser neu errungenen Gewalt über den Rhythmus geht im Charakter der Darstellung bei Segantini ein spürbares Sichabwenden von der spezifisch-italienischen Vortrags-

weise und eine mehr und mehr hervortretende Verwandtschaft mit der Art nordischer Empfindungen. Seine Bilder verlieren das Laute, Gestikulierende, Bravourmäßige der modern-italienischen Malerei; sie werden stiller, ernster, gebändigter. Oft liegt es über ihnen wie eine tiefe schwermütige Schweigsamkeit. Die Gesten werden auf den kargsten, einfachsten Ausdruck beschränkt. Geschwätz und Lachen sind nahezu völlig verbannt. Den Farben fehlt jegliches Knallige und das geht in der Brianza-Zeit so weit, daß bald auch die Leuchtkraft der Farbe zu schwinden beginnt. Segantini wird Dunkelmaler. Er spürt in der Dunkelheit die „Tiefe", die mystische Gewalt und Poesie.

Nicht ausnahmslos vollzieht sich diese Entwickelung, aber doch mit großer Stetigkeit und Energie. Italienische Manieren kommen nur ab und zu noch vor und nur in frühen Bildern, so etwa wenn er seine „Familie" malt und die stille blonde Gattin mit ihrem Kind gegen eine temperamentvoll mit Augen und Zähnen blitzende, schwarzlockige Freundin konstrastiert. Oder er malt eine lebhafte Hirten- und Mägdegesellschaft an einem Brunnen, wobei es dann nicht ohne Geschnatter abgehen kann. Oder er zeigt eine lustige Hofszene: wie lachende Weiber sich von zwei Dudelsackpfeifern was vorspielen lassen, und er setzt, um den zufälligen Genrecharakter noch zu erhöhen, ein Kind in einem Laufkorb, eine Henne mit ihren Küchlein und eine gelassen an der Krippe raufende Kuh hinzu. Doch sucht sich der Künstler gegen derartige Verführungen durch den Zufall beobachteter Situationen und benutzbarer Modelle immer zielbewußter zu wappnen und in jeder Hinsicht der Herr und wahre Schöpfer seiner Werke zu werden.

Einige Bilder zeigen Übergangscharakter oder entfernen sich im Sujet vom gewohnten Stoffkreise. So schilderte er beispielsweise, um das „Einst" und „Jetzt" der Malerei gegeneinander zu kontrastieren, einen modernen Atelierwirrwarr und als Gegenstück

dazu den Fra Angelico, wie er kniend eine Madonna malt. Letzteres Bild ist mit einer wundervollen Innigkeit erfaßt und in der Art, wie der Künstler große, fast groteske Schatten gegen das Licht absetzt, zeigt sich schon der gereifte Meister des kontrapunktisch behandelten Linienspiels. Aus anderen Gründen ist das Bild „Der verliebte Hirtenknabe" hier zu nennen. In der Geschlossenheit der Komposition und in der Behandlung der Landschaft und des Beiwerks verrät sich bereits die Schule Millets; aber die Figuren haben noch etwas Anekdotisches — ein sentimentaler kauernder Hirtenbub wird von zwei drallen Mägden gehänselt — und wenigstens eine der Dirnen ist in Typus und Positur von echt italienischer Verve. Doch hat das Bild in der Gesamtwirkung etwas Poetisches und vor diesen und ähnlichen Darstellungen mag man getrost dessen gedenken, daß auch der jugendliche Böcklin sich von Themen verwandter Art gerne verführen ließ.

Mit dem Schaffen Böcklins hat die Brianza-Periode Segantinis manche innere Verwandtschaft. Wie wir eben sahen, erstreckt sie sich selbst bis ins Stoffliche, soweit auch scheinbar die Kreise der „Phantastik" und der „Armeleutmalerei" voneinander abliegen. Aber vor allem ist ein verwandtes Verhältnis der Natur gegenüber zu beobachten, ein ähnlicher Impuls, sich von innen heraus befruchten zu lassen. Böcklin hat bekanntlich niemals in der Landschaft und kaum je nach Modellen gemalt. Er besaß die wunderbare Fähigkeit, Natur- und Menschenformen mit solcher Kraft in sich einzusaugen, daß sie als frei verfügbarer Besitz in ihm lagen, mit dem er nach Belieben schalten und walten konnte. Diese Fähigkeit benützte er alsdann, um die Träume seiner Innenwelt zu Fleisch und Leben aufzurufen. Fast das Gleiche können wir in dieser Zeit bei Segantini beobachten. Auch er ging damals nicht hinaus und malte vor der Natur. Alle die vielen Bilder jener Epoche sind vielmehr im Zimmer entstanden. Das Einzige war, daß er

„als Mensch“ in stetem Kontakt mit der Natur blieb und so das Naturgefühl in sich nährte. So entsprach es seiner Überzeugung, daß er sich aus einer bloß handwerklichen Übung der Malerei herausreißen und seine Kunst dazu erheben müsse, Gemütsbewegungen auszudrücken.

Segantinis Produktivität war in jenen Jahren eine gewaltige. In Fülle quollen die Einfälle aus ihm hervor und nahmen künstlerische Gestalt an. Die ursprüngliche und ewige Existenz der Menschheit in ihrer primitiven Abhängigkeit von der Natur wird geschildert; ihr Zusammenleben mit ihr, ihr Ringen mit ihr, ihr kärgliches Empfangen von ihr; dann auch ihr Leiden und Dulden unter ihr und ihre spärlichen Freuden; endlich ihr tastender, stammelnder Versuch, sich über die Natur zu erheben: durch die Religion. Eine „Entwickelung“ innerhalb dieser Kette dürfte schwer konstruierbar sein und würde stets etwas Künstliches haben. Es wird darum gestattet sein, die Ergebnisse dieses Arbeitsfleißes, in sachliche Gruppen geordnet, zu betrachten.

Wie die Sätze einer weitausgesprochenen Pastoralsymphonie fügen sich diese Bilder aneinander. Da ist ein reizendes Bildchen aus allererster Zeit, betitelt „Ganz kleine Schafe“. Durch eine graue, enge Talmulde zieht in der Dämmerung ein Trupp weißer Lämmer zum schwarz daliegenden Dorf hinauf. Eine Frau mit hoher, spitzer Tragkiepe schreitet gebückt hinter ihnen drein. Über die Rücken der Lämmer geht ein leises Leuchten. Man glaubt sie zart blöken zu hören, wie sie folgsam und zierlich einhertrippeln. — Ein anderes Bild zeigt, wie die Herde in den Stall eingetrieben wird. Hier sind's schon größere Schafe, die den ganzen Tag auf der Weide gewesen sind, und müde trotten sie zur Hürde. Die junge Hirtin wandert, den Kopf gesenkt, halb wie schlummertrunken, mitten in der Herde. Der Stall ist bereits erreicht; die Schafe drängen sich am Zaun. Verkrüppelte Baumzweige strecken

sich über sie hin. — Und wiederum eine ziehende Schafherde. Diesmal ist's Nacht. Aber es ist heller als in den abendlichen Stunden der Dämmerung. Der Mond scheint und wirft lange Schatten der schreitenden Schafe und des Hirten nach vorne ins Bild hinein. Das ist der Effekt, der den Maler gereizt hatte: die von blauem Silberglanz umflossenen langen Schatten, wie sie vor der Herde einherwandeln: ein unheimliches Doppelleben. — Ein scheuer Anklang von Symbolik geht durch das schöne Bild „Die Mütter". Wiederum ist's Abend und wieder gibt's eine Heimkehr. Aber da ist keine Herde zu sehen, sondern eine einzelne Schafmutter wandert mit ihrem Lamm des Weges, geleitet von einer Menschenmutter, die ihr eingeschlafenes Kind auf dem Arme trägt. Eine eintönige Ebene dehnt sich mit sanftem Linienschwung um sie aus. Aber schon ist die Hütte nah, der sie ermattet zuschreiten. Zwei magere Bäumlein zeichnen davor ihr dünnes Laub in den erblassenden Himmel ab. Dieses Bild ist eines der vollkommensten aus der Brianza-Periode. Es steht zwar in der Atmosphäre Millets und der holländischen Meister und ist doch völlig aus dem Gemütsleben Segantinis geboren. Er schlug hier einen Ton zum ersten Male an, der wie ein voller Glockenton durch sein späteres Werk klingen sollte, mit tiefem und ernstem Geläut: das Evangelium der Mütterlichkeit. Und darum, ob auch die schweren Schuhe und die weiße Leinenhaube der jungen Mutter niederländische Reminiszenzen in uns wachrufen, ob auch der „Zuschnitt" des Bildes, der so überaus glücklich und einfach ist, uns unwillkürlich an Millet denken läßt: das Bild ist dennoch ein echter und unverkümmerter Segantini, der gerade hier seine Wahlverwandtschaft mit jenem nordischen Meister offenkundig dartut. — Dem Empfindungsgehalt nach verwandt ist das Bild „Das Neugeborene" (Uno di più). Mitten in seiner Herde steht bei strömendem Regen unter dem großen blauen Regenschirm das junge Hirtenmädchen und hat ein

neugeborenes Lamm behütend auf den Arm genommen. Mit sehnsüchtigem Geblök kommt das große Mutterschaf herangetrabt und streckt den Kopf liebevoll zu seinem Jungen empor. Das primitive tierische Muttergefühl ist hier vom Maler ganz besonders intensiv und innig dargestellt worden. Wie ein gedämpfter heller Rhythmus geht es durch das liebe kleine Bild.

Vereinzelt zeigt sich Segantini in jener Zeit als Maler von Pferden. Eine frühe leicht in Farben angelegte Skizze zeigt einen bis auf die Kniehose nackten Bauer, wie er einen schweren Schimmel in die Schwemme reitet. Diese Studie wurde dann später dem großen Bilde „Die Furt" zugrunde gelegt, einer abendlichen Stromlandschaft, in der uns die watenden Rosse als hohe Silhouetten entgegenkommen.

Gern stellte Segantini in seinen Hirtenbildern die Ruhe dar, wie bei den früher erwähnten Bildern, dem „Verliebten Hirtenbub" und der „Singenden Hirtin". So malte er einen Hirtenknaben, der sanft eingenickt unter seinen Schafen kauert, in echten Kinderschlaf versunken. Eines der reizvollsten Bilder dieser Art aber ist das „Träumende Hirtenmädchen". Ein ganz köstlicher Duft und Dämmer webt über diesem gemalten Gedicht. Vorne sieht man die breiten Rücken der grasenden Schafe, wie von bläulichem Mondlicht überflossen. Und oberhalb sitzt, auf niedrigem Hügelvorsprung, in duftiger Silhouette wider den in zarten Farben leuchtenden Himmel abgezeichnet, ein blutjunges Mädchen, arm und hold, ein mageres unschuldiges Ding, das leise den Kopf auf die Schulter neigt, von Träumen in halben Schlummer entrückt. — Mit einem reizenden Stich ins Leichtfertige ist ein anderes Hirtenmädchen gestaltet, das, bequem auf den Rücken hingestreckt, die Gerte hinter die Schulterblätter gespreizt, zwischen vollem Rasen und Blattwerk lagert. Während die Herde hinten weidet, liegt sie hier bei ihren Träumen und die leicht geöffneten Lippen scheinen summend ein Liedchen

zu trällern. Als einziger heller Farbenfleck leuchtet aus mattem Dämmer des Mädchens rotes Busentuch. — Wie eine Jugendnovelle von Tolstoi mutet das bezaubernde Bild „Liebe auf den Bergen“ an. Als Darstellung keusch, innig, von reinem Feuer durchlodert und ebenso vollkommen als künstlerische Komposition. Am Abend, als die Dorfstraße schon leer war, ist das Mädchen zum Brunnen gegangen und hat seine Schafe getränkt. Da ist der Bursch zu ihr hingetreten und hat mit ihr gesprochen. Und das Wasser plätscherte schon lange über den Rand ihres Eimers. Dann, halb wie erwachend, hat sie plötzlich den Eimer ergriffen zum Fortgehen gewendet. Da ist er still hinter sie getreten, hat sie sanft und stark um die Schulter gefaßt, den Kopf zu ihr hingebeugt und hat sie auf die Wange geküßt. Und wir sehen, wie ihr Gesicht verschwiegen, scheu und glücklich lacht und wie es in ihren Augen warm aufleuchtet. Diese Fabel hat der Künstler in ein wirksames malerisches Motiv verwebt. Die Horizontlinie des Feldes teilt das Bild in zwei ungefähr gleiche Hälften und überaus glücklich ist das Liebespaar so in die Mitte des Raumbildes gestellt, daß jeglicher Anschein von Starre vermieden wird. Das Bild gehört zu den vorzüglichsten Schöpfungen der Brianza-Zeit.

Unter die hervorragenden Werke dieser Zeit sind auch die beiden einander sehr ähnlichen Bilder zu rechnen, von denen das eine ein Gewitter in den Alpen, das andere die Situation kurz nach dem Gewitter schildert. Auf beiden Bildern sieht man das gleiche, leichtgewellte Höhenplateau, auf der rechten Seite zusammengedrängt die Schafherde, daneben die fröstelnde Hirtin und am Himmel ein großes, dunkles Gewölk. Auf dem ersten Bilde entladet sich dieses, der Regen geht in Strömen herab und die Hirtin hat ihren Schirm aufgespannt. Der Boden ist reich mit Pfützen bedeckt, die zu Rinnsalen ineinanderfließen. Aber gerade über den Schafen beginnt der Himmel sich breit zu lichten. Auf dem anderen

Bilde liegt an dieser Stelle die schwärzeste Wolkenschicht und das Licht dringt von der entgegengesetzten Seite ein. Hierdurch kommt in die gleiche Komposition eine völlig verschiedene Beleuchtung, die einen weit stärkeren Unterschied bedingt als der kleine Genrezug, daß hier die Hirtin ihren Schirm geschlossen unterm Arm trägt.

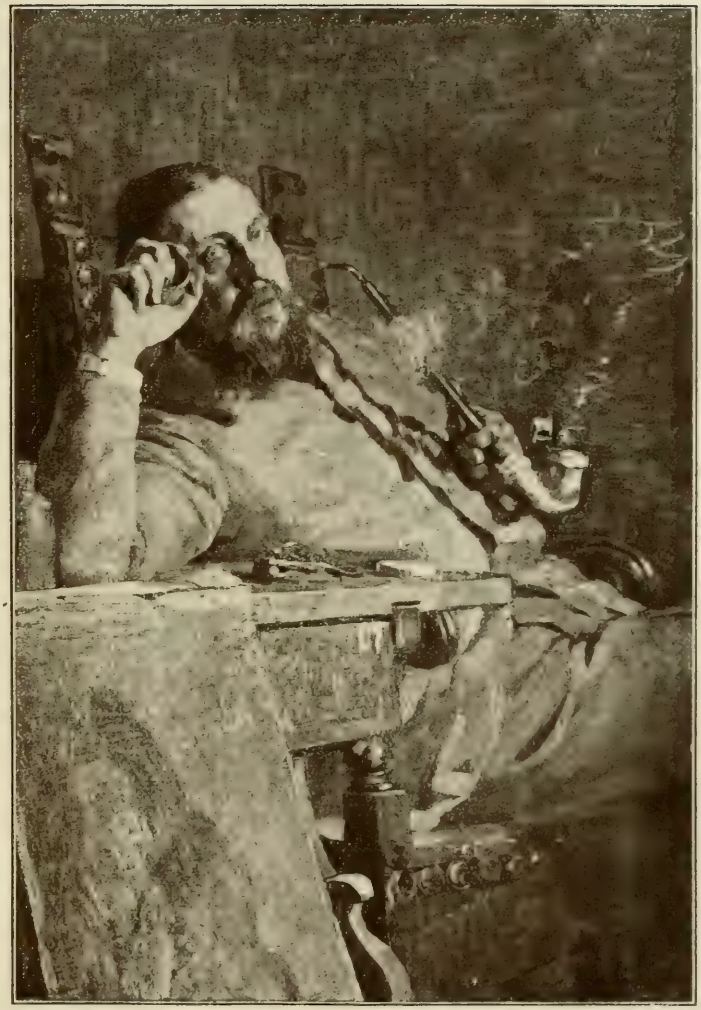
Etwas vom Epos der Naturgewalten klingt durch diese beiden Bilder. Aber was des natürlichen Lebens Not und Plage, Kummer und Schmerz ist, hat der Künstler doch auf anderen Bildern noch weit eindringlicher vorgetragen. Da zeigt er uns eine Reisigsammlerin, die sich mit ihrem schweren Rückenbündel mühsam schleppt. Doch dann hat er das Motiv noch ergreifender in dem größeren Bilde „Die letzten Mühen des Tages“ verwertet. Mit schütteren Schritten bewegt sich ein alter Bergarbeiter, mit seiner drückenden Last unfreiwillig geschoben, mühsam den steinigen Abhang hinunter. Man sieht es deutlich, wie schwer ihm das Schreiten fällt, und mit Klarheit fühlt man: so war das ganze Leben dieses Armen: unter niederbeugenden Lasten ging er unaufhaltsam bergab, kaum daß er sich soweit aufrecht halten konnte, um nicht zu fallen. Auch die Farbe war in ihren dunklen Tönen bestimmt, hier symbolisch zu wirken. Wie eine Schattengestalt hebt sich der schlotternde gebückte Greis mit seinem ungeheuren Reisigbund und den beiden ihm folgenden Schafen vom mäßig hellen Abendhimmel ab, der von einem sanften verblassenden Gelb allmählich ins Blaugrünliche und dann ins Dumpfblaugraue übergeht. Graubraun und graugelb, mit matten, kargen Lichtern stehen die Gestalten vor dieser dürftigen Helle und graugrün bis ins Schwarze dehnt sich unter ihnen das abschüssige Weideland. Das ist eine ganze Symphonie in lauter gebrochenem Grau. — Fast schwarz ist das Bild, auf dem eine gramvolle Mutter, die mageren Hände mit den scharf vortretenden Knöcheln vors Gesicht gepreßt, neben einer leeren Wiege schluchzt. Die bittere Armut der kahlen, licht-

losen Kammer erscheint nicht halb so furchtbar wie dieser trostlose, quälende Schmerz. Die Unbedingtheit des Gefühles gibt diesem Bilde zugleich seinen Stachel und seine Größe. — Mitternacht ist's auf dem Bilde, das zwei Verwaiste in dunkler Kammer zeigt. Dort sitzt eine Mutter mit ihrem Kinde — der Vater ist tot — und tiefe Schatten lagern in dem kleinen Stübchen. Durch das Fenster, vor dem die Sternennacht glitzert, fällt nur ein zager Schein in das traurige Gemach. Heller glimmt, doch spärlich genug, das rote Feuerchen unter dem kleinen Rundkessel, der an einer Kette von der Decke herniederhängt. Die junge Mutter sitzt davor auf einem Stuhle, hat ihr Kindchen auf dem Schoß, hält's fest umschlungen und beugt sich mit einer unendlich schlichten und innigen Trauer darüber hin. Das Kind scheint eingeschlafen und die Mutter, indem sie mit ihren Lippen die Haare des Kleinen berührt, ist wohl auch nicht mehr völlig wach. Sie hat sich ausgeweint und nun ist jene Mattigkeit in sie eingezogen, in der die kranke Seele zögernd ausruht. Mit sanfter Gewalt zieht uns dieses Bild — das Segantini wiederholt mit kleinen Varianten gemalt hat — in seinen Bann. Es ist stark durch die Geschlossenheit seiner Komposition. Mit sanft geränderter Silhouette zeichnen sich Mutter und Kind gegen das matt schimmernde Fenster ab und dieser milden Schattenform entspricht eine gleichartige und ebenso milde Lichtform in dem hellen Schein, der sich um das rote Feuerchen ausbreitet. Die Lichtform senkt sich nach unten und die Schattenform hebt sich nach oben: dadurch entsteht eine beziehungsreiche, halb verborgene und gerade in ihrer Unaufdringlichkeit ornamental wertvolle Korresponsion. Auf dieser diskreten Massenverteilung beruht die künstlerische Wirkung des Bildes, das mit voller Absicht die Einzelgliederung unterdrückt, um einen breiten, weichen Stimmungsklang zu erzielen.

Aus Zwang und Elend des Daseins gibt es für diese Menschen

bloß eine Ausflucht: in die Religion. Hier kann die gequälte Seele, weil sie sich ganz hingeben und ausströmen darf, Trost und Erleichterung finden, hier wird ihr durch die Erweckung überirdischer Vorstellungswelten Erhebung geschenkt. „Für unsere Toten" nennt sich ein Bild, das in der Tiefe solcher Empfindungen wurzelt. Den Kopf bis zur Erde herabgebeugt, verrichtet ein schmerzgeschütteltes junges Weib seine Andacht am Kreuz. In der völligen Niederwerfung des Leibes wird hier die Seele frei und läßt sich von der göttlichen Gnade, die sie mit süßen Schauern empfängt, emporheben. — Aus diesen Ekstasen führt uns ein anderes und doch verwandtes Bild mit leichter Hand hinweg. Die Liebe zum Kreuz äußert sich hier auf eine rührende und völlig schlichte Weise. Ein etwa vierzehnjähriges Hirtenmädchen hebt, während die Schafe geduldig dabei stehen, sein kleines Brüderchen zum Wegkreuz empor und mit beiden Ärmchen sich festhaltend, drückt das Kind einen Kuß auf den Leib des Erlösers. Das ist mit solch einfacher und echter Empfindung gegeben, mit solch vornehmeinfältiger Kunst ausgedrückt, daß man das liebe Bildchen rasch ins Herz schließt. — Fast einfacher noch und mächtiger wirkt das „Ave Maria in den Alpen" — nur daß man vielleicht etwas zu sehr an Millet dabei denken muß. Das Angelus ertönt aus dem Tale herauf in die Einsamkeit der Bergweide. Da bleibt das junge Bauernmädchen, das mit seinem Schaf talabwärts wandert, auf seinem Wege stehen, verschränkt die Hände unter der Brust, neigt leise den Kopf und betet still zur Gottesmutter. Das Bild behält seinen Wert durch den feinen künstlerischen Geschmack, mit dem ein Mensch und ein Tier als dunkle Gestalten in heller Einöde auf die Fläche gesetzt sind. — Mehr Eigenart zeigt das „Ave Maria bei der Überfahrt" — das noch aus Pusiano stammt, jedoch in seiner ursprünglichen Fassung zerstört worden ist. Mit gereifterer Kunst hat Segantini einige Jahre später das glückliche Sujet wieder

aufgegriffen und zu bedeutsamer Gestaltung gebracht. Wir werden das Bild bei jener Gelegenheit besprechen. Der Konzeption nach bleibt es ein echtes Erzeugnis der Brianza-Periode. — Direkt kirchliche Akte hat Segantini, der ja sich selber außerhalb jeglicher kirchlichen Gemeinschaft fühlte, seltener dargestellt. Doch verdient das Bild „Die Einsegnung der Herde" zweifellos eine Erwähnung, schon weil der Künstler es wiederholt — einmal im Höhen- und das anderemal in Breitenformat — gemalt hat. Am Tage des heiligen Sebastian pflegt diese Feierlichkeit vor sich zu gehen. Das Vieh versammelt sich vor der Kirche und ein Priester segnet es ein, um es vor Seuchen zu bewahren. Segantini erblickte wohl in dieser Zeremonie eine eigentümliche und charakteristische Erscheinung aus dem Hirten- und Herdenleben und deshalb hat er sich das malerisch dankbare Motiv nicht entgehen lassen. Er hat die Wirkung der Szene dadurch erhöht, daß er den Priester mit seinen Meßknaben, von denen ihm einer das schwere Andachtsbuch hält, auf eine breite, hohe Treppe stellte. Hierdurch wirken diese Figuren als geschlossene Gruppe gegenüber der Tier- und Hirtengruppe, die unterhalb steht, und heben sich als geschlossener ornamentaler Körper dunkel vom hellen Horizont ab. Vor allem aber war die Treppe ein Novum für Segantini. Sie war ein Raumkörper, den er noch nicht dargestellt hatte. Und es scheint, daß sie bestimmt war, ihn zu neuen Raumvorstellungen hinüberzuführen. Damit aber erwuchsen für seine gesamte Kunst neue Probleme und bisher ungeahnte Arbeitsziele.



Bildnis Vittore Grubicys.
Ölgemälde 1887.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

FÜNFTES KAPITEL

Die Poesie von Raum und Licht

Überblicken wir die Summe der bisher betrachteten Bilder der Brianza-Zeit, so drängt sich uns folgende Wahrnehmung auf: Diese Werke bedeuten ein künstlerisches Sichausleben und Sichausgeben innerhalb eines bestimmten Stoffkreises, aber sie enthalten keine neuen Entwickelungskeime. Hätte Segantini in der hier begonnenen Art noch ein paar Jahre fortarbeiten wollen, er hätte mit Notwendigkeit an einen toten Punkt kommen müssen, wo ihm nichts anderes übrig geblieben wäre, als sich selbst zu kopieren. Er war eben damals mehr Romantiker als Realist. Er malte zwar das Leben der Natur, aber er hatte nicht als Maler die Natur selbst systematisch durchforscht. Er stand ihr als Dichter gegenüber und scheute als solcher die zergliedernde Betrachtungsweise. Er schuf rein aus der Synthese heraus: gewiß das Höchste, das es in der Kunst gibt — wofern einer die Analyse hinter sich hat! Die Synthese war bei Segantini ungewöhnlich lauter, kraftvoll und fruchtbar. Aber der Mangel einer eindringlichen analytischen Naturerfassung machte sich dennoch bei ihm fühlbar. Schon hatte er auf dem Gebiete der Farbe die Erscheinungsformen der Natur bedenklich zu vernachlässigen begonnen und auch in der Darstellung der Figuren machte sich eine gewisse stilisierende Abrundung bemerkbar, die der herben Frische und rauhen Eigenart der Natur mitunter Gewalt antat. Wollte er weiter kommen, so mußte ein erneutes Studium einsetzen, unmittelbar vor den Ob-

jekten. Er brauchte damit gewiß nicht den Dichter und nicht einmal den Romantiker in sich zu verleugnen; vielleicht aber konnte er beiden mehr Festigkeit, mehr Wurzeltiefe verleihen. Insbesondere als Maler mußte er selbständiger werden. Er mußte im Ringen um den natürlichen Ausdruck, um die korrekte Wiedergabe des Beobachteten, seine Darstellungsmittel zu vermehren, zu steigern und zu verfeinern trachten. Und von dieser Anspannung aller Kräfte konnte er dann auch als Mensch seinen Vorteil haben. Auch darin zeigt sich die Natur als wunderbare Kraftquelle: sie spendet dem, der sich ihr nähert, nicht bloß von der Fülle äußerer Erscheinungen, sie durchrieselt ihn auch mit neuen innerlichen Kräften: und während er so, vor der Natur sich beugend, scheinbar die Persönlichkeit opfert, erhält er zum Lohne eine nie geahnte Stärkung seiner Eigenart.

Gedanken dieser Art hat sich gewiß Segantini auf die Dauer nicht verschließen können. Nachdem er etwa vier Jahre lang in der Brianza, scheinbar selbstzufrieden und ruhig, drauflos gearbeitet hatte, Bild auf Bild von sich gebend und heiter schwelgend in der Tiefe seines inneren Reichtums, sehen wir allmählich eine Unruhe in ihm sich ankündigen, eine neue Jugendgährung gleichsam. Was er schafft, genügt ihm nicht mehr und neue Ziele, zu denen er die Wege noch nicht kennt, regen sich in ihm. Teils hat sich das gewiß rein innerlich bei ihm vollzogen, aus einem dunklen Gefühl der beginnenden stofflichen Erschöpftheit, aus einem brodelnden Verlangen nach neuen Kraftquellen. Teils aber auch werden die unablässigen Bohrversuche, mit denen der kundige Vittore dem Freund kritisch zusetzte, die Erdschicht gelockert haben, so daß sie zu neuer Befruchtung reif wurde.

Kurz: nach der Periode des zwanglosen Sichausgebens beginnt jetzt wieder eine Zeit der angestrengten Arbeit. Das Resultat ist: daß sich in kurzer Frist die Physiognomie der Segantinischen

Bilder völlig ändert und daß eine neue und überraschende Epoche seines Schaffens anhebt. Verfolgen wir nun den Weg, der ihn dorthin geführt hat. . .

Ein scheinbar geringfügiges Symptom sei im voraus erwähnt. Segantini hat in der Brianza fast nur Bilder geringen Umfanges gemalt und bei diesen hat er in der Regel das Höhenformat bevorzugt. Er stellt jetzt — es ist noch in Corneno — große Leinwandtafeln vor sich auf, und zwar solche vom ausgesprochensten Breitenformat. Indem er sich rüstet, das Spiel des Lichtes in seiner Ausdehnung über breite und tiefe Naturgründe zu studieren, fühlt er sich unwillkürlich zu diesem Wechsel des Formates gedrängt. Stofflich beginnt er so bescheiden als möglich. Das erste Bild, das er, um sich in der neuen Anschauungsart zu üben, malt, ist im Grunde nichts mehr als eine breitausladende Treppe. Er nimmt also einfach jenes Motiv wieder auf, das sich ihm beim Bilde der „Einsegnung der Schafe" zum erstenmal gestellt hat. Aber während es dort kaum mehr als ein Zufall war, wird es hier die bewußte Hauptsache.

Abermals hat Segantini eine Kirchentreppe gewählt, eine, die von rundlichen, sich nach oben zusammenziehenden Wangen begrenzt ist und die nicht unmittelbar zur Kirche hinführt, sondern zunächst auf eine breitangelegte Plattform, während die Kirche zur Seite tritt. Der hierdurch gewonnene Vorteil war der, daß das Raumgefühl sich desto mehr ausdehnen konnte. Jenseit der Treppe ist nichts als freier Himmel, in den einzig die ungleichartigen Profile der beiden Wangen und links an der Seite ein stark verkürztes Stück Barockfassade der Kirche hineinschneiden. So ist hinter der Treppe ein scheinbar unbegrenzter Raum, in dem die Phantasie der Unendlichkeit ahnen mag, in dem aber für den Maler einzig die leise Bewegung des Lichtes vorhanden war, das zartkeimend hinter dem Treppenrand emporblüht: ein frühes

morgendliches Licht, das halb noch im Banne der Nacht liegt, vor dem jedoch ein weißer Vollmond schon spukhaft verblaßt. Also auch hier ein Novum: der Maler der Abenddämmerung und der einbrechenden Nacht fühlt sich zu der Stunde vor Sonnenaufgang hingezogen und beobachtet das Licht, nicht wie es schwindet, sondern wie es wird. Hinter der Treppe kommt es zögernd hervor, fast nur wie eine bleiche Ahnung über den mattblauen Himmel hin. Aber dennoch gießt es Helle über die grauen Stufen, deren Ränder in weißlichen Streifen erglänzen, und über die linke Treppenwange, deren Zement- und Kalkbewurf die scheuen Strahlen breit in sich aufsaugt. Über die rechte Wange und die angrenzenden Treppenteile ist hingegen noch Dunkelheit ausgebreitet, die langsam zurückweicht. Die Treppe selbst ist in ihrer Struktur und Anordnung sorgfältig studiert: wie die Stufen nach unten zu immer länger sich dehnen; wie sie an den Rändern mannigfaltig zerstoßen sind; wie sie, den Terrainschwierigkeiten unterliegend, sich unregelmäßig heben und senken; wie sich zumal an einer Stelle ein störender Höcker herausgebildet hat, der mehrere Stufen in Mitleidenschaft zieht. An all diesen Kleinigkeiten spürt man das frische, verwunderte, sich liebevoll regende Studium der Wirklichkeit. Nuancen und Zufälligkeiten werden nicht mehr vornehm beiseite geschoben, sondern schicklich verwertet. Aber die altgeübte Gewohnheit, das Wesentliche zu betonen, hat dafür gesorgt, daß trotz aller Details die große Linie gewahrt bleibt und sich dem Auge gebietend aufdrängt.

In dieser Form war die gemalte Treppe eine interessante und wertvolle Studie. Aber nun handelte es sich darum, ein „Bild“ daraus zu machen. Das konnte nur durch eine passende Staffage geschehen, die dem Gefühl beziehungsreiche Vorstellungen aufschließt. Anfangs verirrte sich der Künstler hier ziemlich stark ins Anekdotische. Er malte ein schwangeres Mädchen, das,

von einem ruppigen Köter begleitet, die Treppe hinabsteigt, und stellte oben an die Kante der linken Treppenwange eine Gruppe hechelnder Mönche. Das war ein Mißgriff. Stofflich erinnerte die Darstellung zu sehr an ein bekanntes Bild von Michetti, und künstlerisch erwies sich das Motiv als zu aufdringlich und zog das Interesse zu sehr von der Hauptsache ab. Segantini löschte daher diese Staffage aus und begnügte sich damit, einzig einen zur Frühmesse hinaufsteigenden Abbé in das Bild zu malen. Diese Lösung darf als vollbefriedigend bezeichnet werden. Die Figur eines Geistlichen wirkt in dieser Umgebung unaufdringlich und natürlich, zugleich auch stimmungsvoll. Rein malerisch aber ist die schmale, schwarze Figur mit ihrer fein berechneten Horizontüberschneidung, ein glücklicher Kontrast, sowohl zu der Breitenausdehnung des Raumes, wie auch zu der bleichen Helle der grauen Treppe und des blauen Himmels. So hat das Bild doppelt gewonnen und die ursprüngliche malerische Absicht wird ebenso kräftig als diskret zur Geltung gebracht.

Einen Schritt weiter tat Segantini, indem er die neue Methode nunmehr auch auf den alten Themenkreis übertrug. Eine Anzahl der früheren Dunkelbilder stellt Ernteszenen, meist im geschlossenen Raume, dar: mehrere Personen sitzen auf der Erde beieinander und mustern die Kürbisernte oder lesen die Kokons der Seidenwürmer aus. In verwandter Weise wurde dann auch zweimal ein alter Hirte dargestellt, der, spreizbeinig auf dem Boden sitzend, ein Schaf platt vor sich hingelegt hat, dem er die Wolle abschert. Auf letzteres Motiv griff Segantini zurück, als er jetzt dazu schritt, sein großes Bild „Die Schafschur" zu malen. Während er früher diesem Thema nur kleine Genreszenen entnommen hatte, wollte er jetzt daraus den Stoff für eine große, typische Darstellung gewinnen. Er eröffnet uns einen breiten Blick in eine ausgedehnte Hürde. Und zwar wählte er den Standpunkt

so, daß der Beschauer gleichsam unter dem Dache eines länglichen, nach hinten zu offenen Schuppens steht, und dieses Dach senkt sich dann von oben als dunkle Masse ins Bild hinein. Um so größer setzt sich von hinten her die Helligkeit dawider ab. Wir blicken in eine weitgestreckte, völlig freie Landschaft, über der ein klarer Himmel steht, der sein Licht in vollen Wellen bis weit in den Vordergrund hinein entsendet. Vorn sieht man alsdann die beiden Schafscherer, einen jungen Knecht und eine junge Magd, jedes ein Tier vor sich und emsig bei der Arbeit. Die Magd sitzt genau, wie auf den früheren Bildern der alte Mann saß; und der Knecht steht, wider einen viereckigen Ziegelpfeiler gestützt, und bückt sich still, fast zärtlich zu dem emporgerichteten Schafe herab, dem er die Wolle abnimmt. Hinter einem Zaune drängt sich von hinten her die Herde und breites Licht flutet über die hellen wolligen Schafrücken.

Mit diesem Bilde war die bisherige Methode bereits im Prinzip überwunden. Der Weg für neue und größere Leistungen war geöffnet. Der Künstler hatte gewissermaßen sich selber bewiesen, daß es möglich sei, Helle und Lichtschärfe mit vornehmer Innerlichkeit und poesievoller Auffassung auf dem Boden der einfachen Naturwahrheit zu vereinigen. Doch nun galt es weiter zu gehen. Auf den beiden bisher gemalten Bildern war immerhin die Raumanschauung noch beschränkt gewesen. Sie mußte erweitert und vertieft werden. Das konnte nur vor der Natur geschehen. Ein Ort mußte aufgesucht werden, der Weite des Prospektes zugleich mit der Klarheit der Höhenluft vereinigte. Solch einen Ort glaubte Segantini in Caglio gefunden zu haben, welches oberhalb der Vall'Assina gelegen ist, etwa in der Mitte zwischen Erba und Belaggio. Es ist das ein hochgelegenes, einsames Gebirgsnest, im Gebiete der Voralpen, mit weiten Wiesentriften und einrahmenden Höhenzügen. Es schien für Segantinis Zwecke

recht brauchbar und somit hat er ein halbes Jahr, von 1885 auf 1886, daselbst zugebracht.

Ein einziges Bild hat er dort gemalt, aber damit hat er seine gesamte bisherige Produktion mit einem Schlag übertroffen. Es war das Kolossalgemälde „An der Barre" (Alla stanga), das später ins italienische Nationalmuseum nach Rom gekommen ist. Auch der letzte Rest von Genrehaftigkeit ist hier überwunden. Alles ist in eine große epische Naturauffassung getaucht. Und nicht mehr der Halbdämmer des Traumes spielt drüber hin, sondern es leuchtet darin die Sonne der Wahrheit, es duftet die Frische des Erdgeruches und nahe umtönt uns trauliches Almengeläut.

Kühe sind uns bis jetzt auf den Bildern Segantinis nur ausnahmsweise begegnet. Hier und da sieht man einmal eine stehen, halb als Staffage. Das Hirtendasein schien sich bei ihm fast ausschließlich um die Schafherden abzuspielen. Das ändert sich jetzt. Die mächtigere Erscheinung der Kuh tritt in den Kreis von Segantinis Kunstdarstellungen und beginnt bald darin, neben den Gestalten festgebauter Pferde, zu dominieren. Schafe begegnen meist nur mehr auf kleineren Bildern oder haben auf größeren zu bestimmten Zwecken als Stimmungserreger zu dienen.

Als Tiermaler stellt sich Segantini in diesem Bilde an die Seite von Troyon; als Landschafter tritt er neben Daubigny. Aber während jene beiden Franzosen in gewissem Sinne Spezialisten sind, deren fachliche Tüchtigkeit bedeutender erscheint, als ihr allgemein-menschlicher Wert, hat sich bei Segantini zwischen diesen beiden Seiten der künstlerischen Erscheinungsform ein wundervoller Ausgleich vollzogen. Er malt Tiere und Landschaften so gut, als es irgendein Maler vermag; aber man kann ihn weder als Tiermaler noch als Landschaftsmaler bezeichnen, weil mit solch äußerlichen Worten der Kern seines Wesens nicht im mindesten getroffen wäre. Tiere und Landschaften sind ihm

bloß ein Mittel, um seine große Auffassung vom Gesamtwesen der Natur zu offenbaren, um durch die Kunst vor der Natur seine Indacht zu verrichten. Daß dem so ist, fühlt man zum erstenmal mit zwingender Gewalt vor dem Gemälde „An der Barre", und deshalb bedeutet dieses einen Markstein in Segantinis Entwickelung. Jene allerbesonderste Eigenart, deren sinnlichen Anhauch jeder Kunstfreund verspürt, sobald er den Namen „Segantini" hört, hat sich hier zum ersten Male selbstbewußt entfaltet, und wenn auch der Künstler später noch manches hinzu erworben hat, die Entwickelungslinie war doch mit diesem Bilde deutlich vorgezeichnet und wurde nicht mehr verlassen.

. . . Später Nachmittag ist's, nicht fern mehr vom Abend. Goldgelbe Sonne liegt auf der weiten Wiesentrift der hochgelegenen Alm und malt von den Kühen, die aufgereiht an der Barre stehen, langgestreckte Schattenbilder auf den Rasen. Diese Schatten fallen nach vorn ins Bild hinein und wirken wie eine Ankündigung des breiten Viehs, das dahinter steht. Die Kühe sind schräg ins Bild hineingestellt, wodurch ein interessanter Rhythmus entsteht und das Gleichgewicht zwischen Vorder- und Hintergrund ansprechend verteilt wird. Die Stellungen der Tiere sind überaus mannigfaltig, und doch ist jede von vollendeter Natürlichkeit. Oft sind es nur kleine Wendungen, die die Verschiedenheit ausmachen, eine Biegung des Halses oder eine veränderte Achsenrichtung, hier und da hat sich auch eine hingelagert: aber indem die Barren feste Grundlinien vorschreiben, ist innerhalb der Mannigfaltigkeit dennoch eine gewisse Strenge der Gliederung spürbar, die als „Stil" berührt. Gerade dieses ist auf dem Bilde in ausgezeichneter Weise gelöst: die Wiederkehr der Barren in den verschiedenen Abstufungen des Raumes bietet die natürliche Handhabe dazu. Die Hinzufügung menschlicher Figuren in Gestalt einiger Kuhmägde, die sich indes durchaus unterordnen,

hat es dann weiterhin ermöglicht, das Thema mit Variationen zu bereichern. Aber alles Figürliche verfolgt nur den einen Zweck: ein Gesamtbild des Naturdaseins zu bieten, wie es von Leben zu Leben in großer Harmonie herüber und hinüber schwingt, so daß der weite Raum vom Geläut der Tierglocken wie von Andachtsglocken erfüllt ist.

Betrachten wir nunmehr die Lichtbehandlung! Es kam Segantini zunächst darauf an, sich als Hellmaler zu erweisen. Darum die grelle Sonne, die ihrerseits wieder starke Schatten herbeiführte. Durch diese Kontraste der Beleuchtung, die namentlich im Hintergrunde, auf das Gebirge zu, sich fühlbar machen, kommt in die Raumentwickelung eine gewisse Unruhe, und daher gelangt diese, so sehr sie über das bisher Geleistete hinausragt, noch nicht zu ihrer vollen Entfaltung. Auf einer später angefertigten Zeichnung unternahm es Segantini, diese Mängel zu beheben. Zunächst war er genötigt, die Beleuchtung zu ändern, sie ruhiger, weicher, gleichmäßiger zu machen. Dieses erreicht er insbesondere dadurch, daß er das Licht größtenteils hinter Wolken verborgen hält und nur am Rande in dünnen, gedämpften Strahlen hervorbrechen läßt. Hierdurch werden alle Schatten milder und die Hochebene scheint sich mehr in die Tiefe hinein zurückzudehnen. Den so gewonnenen Vorteil hat der Künstler alsdann systematisch und kundig ausgenützt. Um die Perspektive reicher zu gestalten, fügte Segantini zu den vier vorderen Barren noch eine weiter zurückgeschobene fünfte hinzu und schuf fernere Gliederungen durch den Baumschlag. Sein Hauptkunstverfahren aber war folgendes: er schnitt ein Stück vom Vordergrunde weg: hierdurch wurden die vorderen Schatten markanter und durchschnitten den Bildrand; vor allem aber führte er statt des schmalen Himmelstreifens, der auf dem Bilde war, ein stattliches Stück Firmament ein, unter dem er das Gebirge niedriger hielt — und erreicht hier-

durch, daß sich die Horizontlinie weiter hinauszuschieben scheint. Der Raum stuft sich nun gleichsam musikalisch ab, mit prächtiger Dynamik: und hierdurch bekommt die Zeichnung ihren besonderen Stimmungsgehalt, der selbst gegenüber dem Originalbild bemerkbar wird.

Wir haben ein wenig vorgegriffen. Aber der Entwickelungswert des Gemäldes „An der Barre" wird wohl vor allem dadurch deutlich, daß man vergleichen kann, wie die darin angeschlagene Kunstart sich im Laufe der Jahre in ruhiger, organischer Sicherheit hat fortbilden können. Zweifellos war also Segantini des rechten Weges jetzt innegeworden und jene bedeutende Schöpfung steht am Anfang. Sie ist auch der Anfang seines Ruhmes. Schon im Jahre 1883 hatte er sich mit dem (jetzt zerstörten, ersten) „Ave Maria bei der Überfahrt" in Amsterdam, wohl hauptsächlich dank Vittore Grubicys Bemühungen, die große goldene Medaille erworben. Er holte sie sich jetzt (1886) in derselben Stadt zum zweitenmal: ein Beweis, wie sehr er in dem Lande, von dem er künstlerisch manches empfangen hatte, geschätzt wurde — was sich übrigens auch darin ausdrückte, daß man verschiedene seiner Bilder dort kaufte. In Italien hingegen verhielt man sich zunächst noch zurückhaltend. „An der Barre" wurde 1887 in Venedig ausgestellt, fand lebhafte Anerkennung beim besten Teile des Publikums und der Kritik, wurde aber bei den offiziellen Ankäufen übergangen. Erst als das Werk 1888 zum zweitenmal ausgestellt wurde, und zwar in Bologna, trat der italienische Staat der Frage des Ankaufs näher und der Unterrichtsminister Boselli erwarb das Gemälde für den Preis von zwanzigtausend Lire. Der Staat dürfte mit dieser Erwerbung sehr zufrieden sein: das Bild repräsentiert heute vielleicht das Fünf- bis Sechsfache jener Ankaufssumme.

Im Frühjahre 1886 verließ Segantini Caglio und ging wieder

auf einige Zeit nach Mailand. Dort hatte ihm Ende März des vorigen Jahres seine Gattin den dritten Jungen, den blonden Mario, geschenkt. Jetzt kam Ende Mai nun auch endlich die langersehnte Tochter, Bianca, hinzu. Auch in Mailand war Segantini fleißig. Und doch war es fast ein Ausruhen zu nennen von der schweren Entwickelungsarbeit des verflossenen Winters: mehr Handgelenkübung; eine Anzahl Stilleben und tote Vögel entstanden für die Speisezimmer reicher Leute. Als Intermezzo war das ganz gut, aber nun sollte es weiter vorwärts gehen. Nach Caglio wieder zurück? Das wäre bloß ein halbes Schichtmachen gewesen. Nein hinauf, ins Gebiet der wahren, der großen Alpen! So machte er sich denn mit seinem Weibe auf den Weg und begab sich auf die Entdeckungsfahrt nach dem gelobten Lande.

SECHSTES KAPITEL

Savognin

An einem Sommertage des Jahres 1886 hielt vor dem Hotel Pianta in Savognin ein ziemlich fragwürdig ausschauender Einspänner. Dem Gefährt entstieg alsbald ein hagerer, dunkellockiger und langbärtiger Mann von etwa achtundzwanzig Jahren und eine blonde anmutige, um einige Jahre jüngere Frau. Die Fremden, die ausschließlich italienisch sprachen, waren einfach gekleidet und traten bescheiden und sympathisch auf. Doch schien in ihrem Wesen etwas Seltsames, Ungewöhnliches zu liegen, etwas von der bürgerlichen Alltagswelt Verschiedenes. Sie hatten so leuchtende Augen! Wer waren sie? Herr Pianta und seine Gäste rieten in ihrer Verlegenheit auf „Komödianten" — doch schienen die beiden Fremdlinge, trotz all ihres „Romantischen", für diesen Beruf zu ernst und zu schlicht. Schließlich kam heraus: der Mann war ein Maler aus dem Mailändischen mit Namen Segantini und die blonde junge Frau war seine Lebensgefährtin. Doch damit wußte man kaum mehr als vorher, denn der Name war völlig unbekannt.

Die Fremden blieben ein paar Tage und fuhren alsdann in ihrem Wägelchen weiter, in der Richtung auf Thusis zu. Indes noch an demselben Tage kehrten sie wieder zurück und Herr Segantini fragte Herrn Pianta, ob er nicht mit seiner Familie auf längere Zeit im Hotel Wohnung nehmen könne. „Gewiß," hieß es, „warum nicht?" Aber dann möge Herr Pianta so

freundlich sein und einstweilen die Kosten für den Wagen auslegen: achtzig Franken, da sie das Gefährte schon längere Zeit gemietet hätten. Es müsse bald Geld für sie ankommen: zunächst sei es ihnen ausgegangen. Etwas erstaunt besah sich Herr Pianta seine Leute noch einmal und willigte alsdann ein. Es war unmöglich, diesem Manne, der so freimütig und edel und trotz seiner Einfachheit und Jugend beinahe ehrwürdig aussah, eine derartige Bitte abzuschlagen: als ein kränkender Verdacht hätte das ausgelegt werden müssen. So blieb denn Segantini zunächst mit seiner Frau noch einige Zeit im Hotel Pianta wohnen, leistete, nachdem er Geld geschickt bekommen hatte, pünktlich seine Zahlung und ging alsdann fort, die Kinder zu holen — denn er wollte nun ganz in Savognin wohnen bleiben.

Hier hatte es ihm auf seiner Entdeckungsreise zuguterletzt am besten gefallen. Zu Fuß waren sie, er und die Frau, von Como aufgebrochen und von Livigno aus über die Berge durch Valtellin bis nach Poschiavo gekommen. Von dort waren sie dann ins Engadin eingefallen, hatten Pontresina und St. Moritz kennen gelernt, waren aber, weil ihnen diese Gegend zu lärmvoll und hotelmäßig vorkam, weitergezogen und von Silvaplana aus über den Julier ins Graubündtnerland vorgedrungen. Und hier hatten sie sich dann in Savognin festhalten lassen. Anfangs hatten sie weiter gewollt. Indes mit Savognin war doch nichts anderes zu vergleichen. Und gleich waren sie umgekehrt . . . Sie haben es niemals bereut. Acht volle Jahre blieben sie in dem stattlich-freundlichen Graubündtnerdorf, das in deutscher Mundart nicht eben sehr anmutend „Schweiningen“ genannt wird.

So war denn Segantini in einer ganz neuen und jungfräulichen Gegend, die noch niemals vor ihm ein Künstlermensch sich wahrhaft erschlossen und nutzbar gemacht hatte. Touristenweise waren wohl einige Maler durchgezogen und hatten hier und da ein paar

beliebte „Ansichten“ aufgenommen. Aber in der Landschaft gelebt, gleichwie ein Eingeborener, und unter diesem Himmelsstrich aus allen Kräften mit der Natur gerungen, das hatte noch keiner getan. Dies aber gerade war Segantinis Ziel. Man verstehe genau, was er wollte: es kam ihm nicht etwa darauf an, Abbilder von Savognin und Umgebung und allenfalls ein paar Typen der Einwohner zu reproduzieren. Die individuelle Lokalität als solche interessierte ihn künstlerisch gar nicht. Hätte er das gesucht, er hätte mit Leichtigkeit markantere Ortschaften, auffälligere Naturschönheiten, charakteristischere Menschentypen und Trachten finden können. Er suchte im Gegenteil einen Ort mit nicht allzuviel Physiognomie, aber in dem die schlichte Existenz der Menschen innerhalb der Natur sich mit möglichster Unberührtheit erhalten hatte — einen Ort, in dem die Landschaft in selbstverständlicher Fülle und Schönheit daliegt, reich an mannigfaltigen intimen Reizen, begabt mit Großlinigkeit und gebirgig weitem Horizont, aber ohne jene augenfällige Pracht und Protzigkeit der Erscheinung, von der der hastige Baedeker-Reisende wie vor einem für ihn abgebrannten Feuerwerk in ein verzücktes „Ah!“ ausbricht.

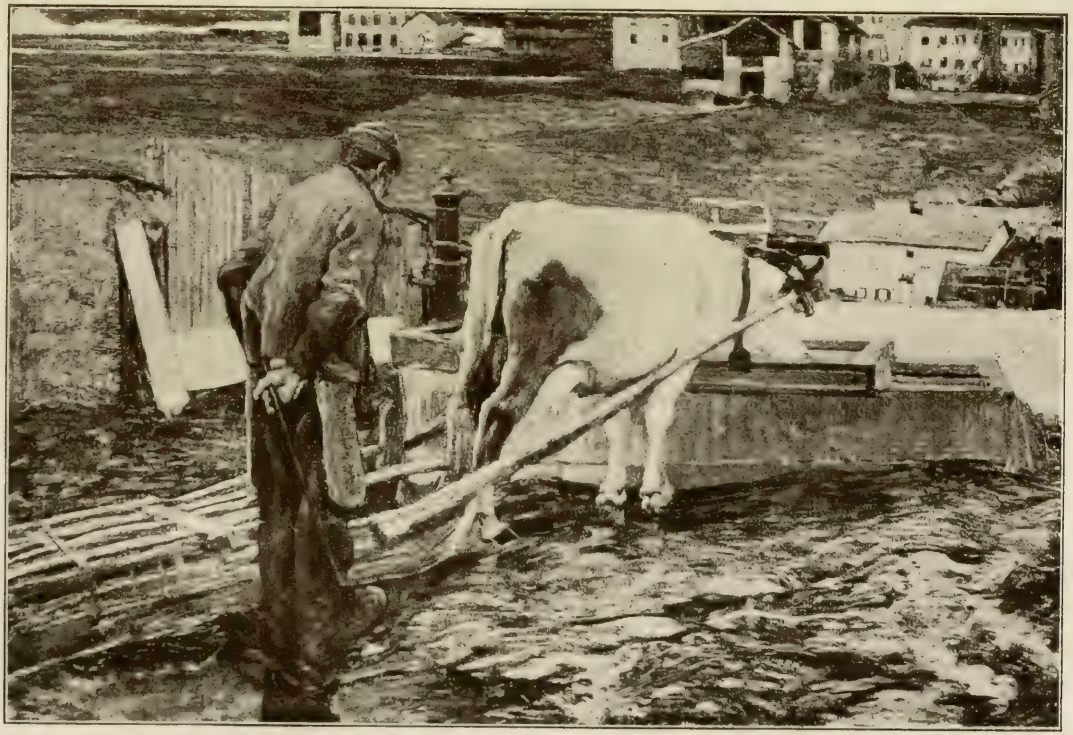
Aus diesem Bedürfnis heraus hatte Segantini gewählt, und er hatte gut gewählt. Wer die Fahrt durchs „Oberhalbstein“ macht, von Stalla bis Tiefenkastell, der findet unterwegs weit romantischere Punkte als Savognin, Orte, wo das Gebirge eng zusammenrückt, wo Wasserfälle durch dunkle Schluchten brausen, wo die Poststraße, in hohem Bogen durch das Bergland laufend, berauschende Aussichtsbilder erschließt. Wenn man sich der Savogniner Gegend nähert, wird die Landschaft einfacher. Die Berge treten zurück und erscheinen weniger schroff. Weideland drängt sich heran, breite Ackerkultur wird sichtbar. Und bald ist man in einem nach beiden Seiten ausgedehnten, in sanftem Hügelschwung sich hebenden wiesigen Gelände, in dessen Mitte, weit

darüber verstreut, mit seinen Ausläufern das Gebirge berührend, die Ortschaft Savognin erscheint. Ein schmaler Gebirgsfluß — es ist der „Halbsteiner Rhein" — teilt den Flecken in zwei Hälften, hohe spitze Kirchturmdächer ragen hüben und drüben zwischen roten und schwarzen Dachrücken hervor, grüne Fensterläden blicken lustig auf weißen Häuserwänden, unter überquellenden Dächern hängen längliche, von Stützpfeilern unterbrochene, blumengeschmückte Holzbalkons, und wer die Augen aufmerksamer umhergehen läßt, findet manch verwunderlichen Ansatz zu einer originalen einheimischen Holzschnitzkunst und Baukunst. Schmutz, Elend, Gedrücktheit werden nirgends sichtbar; der Ort macht durchaus den Eindruck guter bäuerlicher Gediegenheit und Wohlhabenheit. Und so wirken auch die Menschen. Sie haben ein freies, selbstbewußtes, aber durchaus angemessenes Auftreten, beweisen sich im Handeln anstellig und klug und sind, wie es scheint, von lebendigem Heimatsgefühl durchdrungen. Ihre Muttersprache ist wie im Engadin das Romanische, ein literarisch kaum fixiertes Idiom, das in mancher Hinsicht einen Übergang zwischen Italienisch und „Schwitzerdütsch" darstellt; aber wohl alle, auch die Ärmeren, beherrschen bis zu einem gewissen Grade — manche auch vollkommen — das Hochdeutsche, welches die offizielle Amtssprache und in der Schule obligatorischer Unterrichtsgegenstand ist. Die Kenntnis des Italienischen ist hingegen nur sporadisch verbreitet.

Somit befand sich Segantini innerhalb eines für ihn neuen Volksschlages. Er hatte sich, wie das seiner längst erklärten Kunstneigung entsprach, nordischem Wesen genähert, doch ohne daß ihn eine unübersteigliche Scheidewand vom italienischen Volkstum getrennt hätte. Die Berge — die waren ja eher eine Verbindung mit seiner alten Welt. Die hatte er schon von der anderen Seite her verlangend angestaunt, die empfand er, in

welches Herren Lande sie auch liegen mochten, als seine Heimat. Und Berge hatte er hier, soviel er wollte. Savognin selbst liegt 1213 Meter über dem Meere, also innerhalb eines Höhenplateaus, das nur wenig tiefer ist als der höchste Berggipfel in der Umgegend der Brianza. Im weiten Kreise ist es von Bergen eingerahmt, die in allmählichen Übergängen bis zu 2000 und 3000 Meter ansteigen. Auf den Gipfeln liegt in der längsten Zeit des Jahres Schnee, und viele Monate lang ziehen sich Schneemassen über breite felsige Höhenzüge hin. Die leuchten dann hernieder ins Tal und dehnen sich als weiße Flimmerschicht unter dem strahlend blauen Firmament in charaktervollem Linienspiel.

Das gelobte Land war gefunden und die neue Schöpferarbeit konnte beginnen. Auch äußerlich waren die Bedingungen jetzt zufriedenstellend. Die kaufmännische Tätigkeit der Gebrüder Grubicy hatte Früchte getragen. Manche Werke von Segantini waren verkauft und Alberto Grubicy fühlte sich ermutigt, mit dem Künstler einen Vertrag zu schließen, wonach er ihm sämtliche Bilder, die er irgendwann herstellen würde, unbesehen abkaufte. Segantini selbst hatte das Recht, die Preise zu bestimmen — sie waren nach seiner damaligen Geltung auf dem Kunstmarkt noch ziemlich niedrig — und Grubicy bezog im Falle des Verkaufes eine entsprechende Provision. Mochte sich Segantini immerhin dadurch gebunden haben, so war er doch der eigentlichen Geschäftssorgen ledig und getrost konnte er seine gesamte Zeit der künstlerischen Arbeit widmen. Nachdem er die ersten Monate bei Pianta gewohnt hatte, mit dem ihn andauernd getreue Kameradschaft verband, war er später in der Lage, ein eigenes geräumiges Haus zu beziehen und sich behaglich darin einzurichten. Es war am Ausgang der Ortschaft, etwas oberhalb der Poststraße gelegen, mit wundervollem freien Ausblick ins Tal und dahinter liegendem, langsam ansteigendem Ackergelände. Das Haus ent-



Schneeschmelze.
Ölgemälde 1888.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

hält in drei Stockwerken etwa vierzehn Räume, die alle nach und nach in Benutzung genommen und möbliert wurden. Die Einrichtung wird als sehr originell beschrieben. Teils in maurischem, teils in gotisierendem Stile waren unter Zuhilfenahme der allereinfachsten Mittel höchst wirksame dekorative Effekte erzielt. Beispielsweise hatte Segantini aus alten Fensterläden von Häusern aus dem 16.—17. Jahrhundert durch Quernagelung hohe Lehnstühle hergestellt. Er hatte zwischen den Türpfosten alte Gobelins hängen und ganz originelle Anordnungen getroffen. So etwa, wenn er Bilder, die sonst ein schlechtes Licht bekommen hätten, einfach schräg aus der Wand kommen ließ — was ihm dann später verschiedentlich nachgemacht worden ist. Manchmal war die Wirkung direkt frappierend, und doch waren es nur kleine Tricks, die zur Anwendung kamen und die sich gleichsam völlig natürlich ergaben. Die Gesamtwirkung war jedenfalls sehr verschieden von der landläufiger Künstlerwohnungen und Ateliers. Man spürte sofort den originellen Geist und die selbständige Hand, die hier tätig waren.

Dieses Haus hatte in der Regel neun Personen zu beherbergen: das Ehepaar Segantini, vier Kinder, zwei Dienstboten und eine Hauslehrerin, beziehentlich einen Hauslehrer. Eine Lehrkraft im Hause zu haben, hielt Segantini der Kinder wegen für unbedingt notwendig. Je weniger er selbst in seiner Jugend die Wohltat eines gründlichen und geregelten Unterrichtes genossen hatte, desto tiefer war er davon durchdrungen, daß er seinen Kindern von frühester Jugend auf dergleichen schuldete. Deshalb scheute er weder Kosten noch Unbequemlichkeit, um dieses zu ermöglichen. Ein Geist echter und freier Bildung zog durch sein Haus. Und dieser verlieh Segantini auch unter seinen neuen Mitbürgern, die er durch sein einfaches und leutseliges Wesen rasch für sich gewonnen hatte, die geachtete Stellung. Zwar gab es Leute, die

anfangs Anstoß daran nahmen, daß man von Segantinis nie jemanden in einer Kirche erblickte. Aber nach und nach hatten sich diese beruhigt. „Wenn er sich auch um die Kirche nicht viel bekümmert," hieß es, „so ist er doch jedenfalls ein guter Mensch und in seiner Weise innerlich fromm." Selbst der Ortsgeistliche mag dieser Meinung gewesen sein; denn er hielt mit Segantini gute Freundschaft.

Natürlich war in dem großen Hause auch für die Aufnahme von Gästen vorgesorgt; und der erste, der kam, war Vittore Grubicy. Im November 1886 rückte er ein — wie er selbst damals glaubte, zu flüchtigstem Aufenthalt. Aber er blieb schließlich fünf Monate, bis zum Frühling des folgenden Jahres.

Es kam eine Zeit des lebhaftesten Gedankenaustausches. War doch mit Vittore ein Stück Mailand und ein Stück Vergangenheit erschienen, und Segantini befand sich auf der Schwelle zu einer neuen Zukunft, in neuer, selbstgewählter Heimat. Vittore mag zunächst mit dem Gewicht des älteren, erfahrenen Freundes und Beraters aufgetreten sein. Aber er muß bald gefühlt haben, daß diese traditionelle Rolle ihm nicht mehr zukam. Zwei Jahre später hat er darüber in einem Briefe an Segantini ein eigentümliches Geständnis abgelegt. Segantini hatte ihm schriftlich entwickelt, wie wohl ihm seine jetzige Einsamkeit bekäme, und daran die allgemeine Bemerkung geknüpft, daß jegliche starke Empfindung, um ruhig reifen zu können, der Einsamkeit bedürfe, um im Nachdenken, Beobachten, Analysieren ihrer selbst inne zu werden; in der Welt hingegen werde das persönliche Empfindungsleben durch den beständigen Kontakt mit der Gedanken- und Gefühlswelt fremder Menschen entnervt und geschwächt. Hiergegen glaubte sich Vittore wenden zu müssen und teilte zunächst mit, wie er sich in der Berührung mit anderen geradezu in seiner produktiven Gedankenarbeit gekräftigt fühle, wofern der Ideenumfang jener

dem seinigen unterlegen sei. „Als ich hingegen," fuhr er fort, „vor zwei Jahren nach Savognin hinauskam, mit der schönsten Ausrüstung für freies Empfinden und Produzieren, haben drei Tage der Berührung mit Deinen Ideen genügt, um die meinigen völlig unterzukriegen und mich dazu zu bringen, ganz innerhalb Deines Bannkreises zu sehen und zu denken. Hieraus folgere ich, daß von Zweien, die ihre Ideen austauschen und dabei produktiv tätig sein wollen, der Stärkere vom Schwächeren nichts zu befürchen hat. Jener übernimmt einfach die Führung und der andere läßt sich ins Schlepptau nehmen."

Das frühere Verhältnis zwischen Segantini und Vittore Grubicy hatte sich also allgemach nahezu in sein Gegenteil umgekehrt. Der Produktive war der Führende geworden und der Kritische mußte sich mit der Rolle des Verstehenden, des Nachfühlenden begnügen. Naturgemäß stand dieses Verhältnis, das Vittore zwei Jahre später so deutlich überschaute und so ehrlich eingestand, nicht von Anfang an völlig geklärt da. Vittore, sehr gewöhnt an reichliches Sprechen, wird um den alten Einfluß instinktiv eifrig gekämpft haben, und Segantini befand sich in einer Art von Defensive. Zeitlebens hat er jeden redlich gemeinten Rat gern liebenswürdig erwogen und, wenn er ihn für zutreffend erkannte, war er niemals zu stolz, ihn zu befolgen. So wird er auch diesmal den gescheiten Winken und Mahnungen, den kenntnisreichen Auseinandersetzungen des warmbeseelten Freundes mit prüfender Aufmerksamkeit gefolgt sein und ohne Ziererei sich fruchtbare Anregungen zu Nutzen gemacht haben. Nur war er jetzt als Empfangender gewissermaßen ein Gewährender: einer, der fremden Vorschlägen, wofern sie sich seiner eigenen Ideenwelt anpassen, dankbar Zutritt gestattet und der dafür dem anderen, unbewußt und unwillkürlich, aus dem reichen Born seiner Schöpferkraft weit Größeres zurückerstattet.

Segantini hatte dem Freunde, als er bei ihm eintraf, bereits einige Früchte des Savogniner Aufenthaltes gezeigt. Im Herbst hatte er dort sein erstes Bild gemalt: „Die weiße Kuh“ und hatte das Motiv direkt aus dem Dorf genommen. Man sieht dort vielfach Brunnenanlagen, bei denen aus einer schmalen Eisenröhre Wasser in ein doppeltes steinernes Becken, das etwa die Form eines Troges hat, herniederfließt. Solch einen Brunnen hatte Segantini sich zum Vorwurf genommen und davor ein vom Rücken gesehenes Mädchen gestellt, das aus der Röhre trinkt, während am Trog eine an einen zweiräderigen Wagen angeschirrte Kuh steht, die soeben getrunken hat und der noch das Wasser aus dem Maule tropft. Segantini hat sich mit diesem Bilde einen Motivenkreis erschlossen, der sich ihm in den nächsten Jahren noch äußerst fruchtbar erweisen sollte.

Ein zweites Bild knüpfte an die letzten Bilder der Brianza-Periode an. Es stellte zwei Schafe unter einem Dache dar und zeigte, ähnlich wie auf dem großen Bilde der Schafschur, vom dunklen Dämmer des Schafstalles aus, einen breiten Blick in helles, sonnenbeglänztes Land. Doch war hier das Beleuchtungsproblem noch viel energischer hervorgekehrt, weshalb denn auch das Bild „Contrasto di luce“ vom Künstler genannt wurde. Eine Änderung tritt von jetzt ab im Typus der Schafe ein. In der Brianza fand Segantini das mächtige, feiste, dickköpfige und langohrige Bergamaskerschaf, und dieses ist daher für seine Jugendwerke charakteristisch. Auf den in der Schweiz gemalten Bildern begegnen wir hingegen dem mageren, kleinen, dünnbeinigen und dünnhalsigen Gebirgsschafe mit dem schmalen, spitzen Kopf, und oft sehen wir, wie es sich zwischen steinigem Geröll sein karges Futter rupft.

Nochmals knüpfte Segantini in Vittores Anwesenheit an die Brianza-Zeit an. Diesmal aber bedeutete das eine erhebliche

Steigerung über das damals Erreichte. Im Atelier stand halbzerstört das Bild „Ave Maria bei der Überfahrt“ vom Jahre 1882 aus Pusiano. Vittore fand dieses Bild, begeisterte sich für das darin enthaltene und nicht völlig ausgebeutete Motiv und redete Segantini eifrigst zu, denselben Gegenstand noch einmal in vergrößertem Maßstabe auszuführen und dabei in Technik und Komposition seine neugewonnenen Errungenschaften zu verwerten. Segantini ließ sich auf den Vorschlag ein; denn das Bild eignete sich wegen des strahlenden Abendhimmels und der Widerspiegelung desselben auf dem Wasser in ausgezeichneter Weise dazu, das freie Licht nach den Prinzipien der sogenannten divisionistischen Technik in Form der Strahlenzerlegung wiederzugeben. Zum erstenmal wandte er auf diesem Bilde bewußt diese Technik an, freilich noch schüchtern und unvollständig, wenn man die späteren Werke zum Vergleiche danebenstellt. Immerhin ist die goldige Strahlung, welche den ganzen Himmel erfüllt, von wundervoller Wirkung, zumal im Gegensatze zu der gleichmäßig beglänzten Fläche des ruhigen Wasserspiegels. An der Komposition änderte der Künstler nur ganz wenig, aber diese wenigen Striche waren Meisterzüge. Den Landstreifen am Horizont hat er um eine Nuance schmäler und gleichmäßiger, den Kirchturm darauf um eine Idee schlanker und spitzer gemacht: aber die feingegliederte dunkle Querleiste, die er auf diese Weise zwischen die beiden Lichtmassen schob, bekundet in ihrer Anordnung das höchste rhythmische Gefühl. Von gleicher Vollkommenheit ist die Veränderung der beiden Bughölzer, die den Kahn hoch überwölben. Von der störenden Last eines aufgerafften Segels befreit, bringen sie den schönen Kontrast des Linienspieles zu seiner vollen Geltung. Mehr ins Seelische schlagen die leisen Abänderungen, die der Künstler mit den Figuren vorgenommen hat; doch ist auch der dekorative Wert des Bildes dadurch gesteigert worden.

Der alte Mann am Ruder sitzt stiller und mehr in sich hineingebückt, wodurch die Angelus-Stimmung suggestiv und einfach zum Ausdruck kommt. Ganz einzig schön aber ist die Neigung des Mutterhauptes auf das Kind, wie in traumhaftem Gebet, und die Gebärde des Kindes zur Mutter empor, mit dem Instinkt süßer Zutraulichkeit. Nur mit gewissen Schöpfungen Rodins läßt sich das vergleichen. Segantini selbst war von seiner Arbeit sehr ergriffen und kam wiederholt später in Zeichnungen darauf zurück, als ob er sich von der Poesie dieser Weihestille über den Wassern kaum hätte losreißen können. Aber den herrlichen Effekt jenes Gemäldes hat er nicht wieder erreicht.

Ungefähr gleichzeitig mit dem „Ave Maria" schuf der Künstler an einem anderen Werk — und diesmal war es der Freund selber, der ihm dazu herhalten mußte. Nicht ohne Bosheit soll Segantini über Vittore Grubicy geäußert haben: „Er redet unaufhörlich, er redet mich nächstens tot. So will ich ihn denn malen, damit er endlich einmal zum Schweigen kommt." Und absichtlich soll er die Fertigstellung des Bildes verzögert haben, bis zu dem Moment, da Vittore ging. Ob die Anekdote völlig wahr ist, bleibe dahingestellt. Aber wohl niemals ist von einem Künstler ein schweigender und noch dazu angestrengt horchender Mensch gemalt worden, dem man in solchem Grade ansieht, wie gern er reden möchte. Die Anstrengung des Horchens, die sich bei dem fast tauben Manne in den vorquellenden Augen, in den bewegten Nasenflügeln, im halbgeöffneten Munde erkennbar ausdrückt, scheint uns die Unruhe zu verraten, mit der der Lauschende die fremden Worte in sich aufnimmt, gleich als könne er es kaum erwarten, unendlich viel darauf zu erwidern. Die psychologische Finesse, mit der dieser komplizierte Seelenzustand malerisch zum Ausdruck kommt, ist ganz erstaunlich. Nichts Undelikates oder Übertriebenes, wozu eine derartige Absicht leicht verführen konnte,

stört auf dem Gemälde. Es ist ein einfaches, überzeugendes Abbild der Natur, voll von Lebenswucht. Die breite Gemächlichkeit, mit der der Porträtierte da sitzt, die Ungezwungenheit seiner Körperhaltung und die Selbstverständlichkeit im Gebärdenspiel — wie die Linke die Pfeife, die Rechte das Hörrohr anfaßt —, das ist an schlichter Wahrheit nicht zu übertreffen. Auch die Nebendinge (der Tisch mit seiner sich vorschiebenden Kante, die hochragende Sessellehne, das an den Tisch gelehnte Bild) tragen dazu bei, sowohl den Eindruck der Ungezwungenheit zu erhöhen, wie auch den dekorativen Zusammenschluß des Ganzen zu vervollständigen. In der Vortragsweise verrät das Bild noch keine Spur von der im „Ave Maria" bereits versuchten divisionistischen Technik — ein Beweis dafür, daß diese damals dem Künstler noch als ein vorübergehendes Experiment galt. Das Bild zeigt jenen weichen, breiten Pinselstrich, wie ihn Manet und die Seinigen von Velasquez gelernt haben und wie ihn in Deutschland besonders Leibl meisterlich zu handhaben wußte. In derselben Weise hatte Segantini kürzlich in Mailand seine Stilleben gemalt. Sie war ihm also völlig geläufig, und nicht ohne Absicht scheint er sie verwendet zu haben, um den Eindruck von einer gewissen altmeisterlichen Wucht und Sinnenfälligkeit hervorzurufen. Dazu trägt auch bei, daß das Bild koloristisch sehr einfach gehalten ist. Die Töne gehen auf und ab zwischen Graugelb und Graurot, mit einigen graublauen Kontrasttönen dazwischen — und beherrschend leuchtet zwischen ihnen das helle, blaue, geistig belebte Augenpaar, das sofort als erstes den Blick des Beschauers auf sich sieht. Man empfindet unmittelbar, daß man vor einer geistig hervorragenden Persönlichkeit steht, und der angespannte Ausdruck des Gesichtes bestätigt uns dieses. So hat Segantini in diesem Bilde dem Freunde, dem er trotz allem so viel zu verdanken hatte, ein ehrendes Denkmal gesetzt.

— — Vittore Grubicy war gegangen und einsame Jahre der Arbeit brachen jetzt an. Segantinis Abneigung, den Schauplatz seiner Tätigkeit zu verlassen, wuchs geradezu von Jahr zu Jahr. Nur ab und zu riefen ihn Geschäfte auf kurze Zeit nach Mailand, und einmal ist er auch im Jahre 1887 auf etwa eine Woche nach Venedig gegangen. Sonst hat er keine Großstadt je betreten, weder London, wo er 1888 eine größere Kollektion seiner Bilder hatte, noch auch Paris, wo er auf der Weltausstellung 1889 mit seinen Werken einen namhaften Erfolg errang. Paris zu besuchen war anfangs geplant gewesen, und Vittore, der Segantinis Bilder daselbst aufgehängt hatte, wollte den Führer machen. In Basel sollten die beiden Freunde einander treffen — da schrieb Segantini im letzten Augenblicke ab. Er halte es für falsch, durch den Anblick so vieler, einander widersprechender Bilder seine in der Abgeschlossenheit der Berge sich harmonisch vollziehende Schaffensentwickelung zu trüben oder gar zu verwirren.

So lebte Segantini ganz in seiner eigenen Welt. Und eine Welt war es, die er als Künstler aus sich gebar. Jener Überzeugung, der er schon im Beginn der Brianza-Periode Ausdruck verliehen hatte, daß ihm die Malerei zu Höherem zu dienen habe, als Farben geschickt zusammenzustellen, war er auch jetzt treu geblieben. Gewiß hatte er den Fehler, den er damals im jugendlichen Übereifer begangen hatte (das Handwerkliche gering zu schätzen), längst und mit Entschiedenheit abgelegt. Mit höchster Intensität arbeitete er daran, sein Können zu vervollkommnen. Denn er hatte klar erkannt, daß nur die vollendetste Herrschaft über alle Ausdrucksmittel der Kunst ihm gewähren würde, das zu sagen, was ihm als Künstler das Herz abdrückte. Aber stets blieb ihm die Technik bloß Mittel zum Zweck, eine Dienerin seiner höheren Absichten. Es reizte ihn, nicht ein Stück Natur beliebig abzumalen, um „interessante“ Impressionen von sich zu

geben, die im Sinne der Kunst doch stets nur Stückwerk bleiben, so brillant sie auch gemacht sein mögen. Er ging darauf aus, Bilder zu malen, Bilder im eigentlichsten Sinne des Wortes, d. h. farbige, in sich abgeschlossene Kunstwerke. Und darum scheute er sich vor der Skizze, die ihm ein Feind des „Bildes" zu sein schien. Klar und energisch hat er sich einmal darüber ausgesprochen: „Ich male niemals ausgeführte Skizzen (bozetti); denn wenn ich eine Skizze machen würde, dann würde ich später kein Bild mehr machen. Weitaus die meisten Künstler, die schöne Skizzen hergestellt haben, haben nur selten noch ein Bild gemalt, das der Skizze gleichkam, oder sie haben das Bild überhaupt nicht mehr gemalt, weil sie in jener schon all ihren Geist verpufft hatten. Ich will, daß der Gedanke sich jungfräulich im Gehirn erhalte. Ein Künstler aber, der zuerst eine Skizze ausführt, ist wie ein junger Mann, der, weil er beim Anblick eines schönen Weibes in Entzücken geriet, dieses nun auf der Stelle besitzen will, der gleich in Umarmungen schwelgen will, Mund und Augen mit Küssen bedecken und heftig erbeben in der Wonne der Umarmung. Nun, da hat er dann seine Skizze . . . Mir hingegen sagt es zu, die Liebe reifen zu lassen und meine Einfälle in Gedanken zu liebkosen, sie in meinem Herzen zu hegen; obgleich halbtoll vor Begierde, sie gestaltet zu sehen, kasteie ich mich und begnüge mich damit, ihnen ein gutes Heim zu bereiten; inzwischen fahre ich fort, sie mit den Augen des Geistes zu betrachten, in dieser Beleuchtung, in jener Stellung, in verändertem Empfindungszusammenhang. Kurz, ich will, daß man in dem Bilde nicht die kindische Bemühung eines [ungeklärten] Menschen erblicke; ich will, daß das Bild ein Gedankenwerk sei, das in Farbe übergeströmt ist." (Brief an Vittore Grubicy vom 28. Dezember 1889.)

Wie aus diesen Worten schon hervorgeht, war bei Segantini

der Bildgedanke das Erste und das Abmalen der Natur das Zweite. Bei den meisten Malern ist es umgekehrt. Diese sehen ein Stück Natur, das sie reizt, malen es ab und suchen dann nach einer Bedeutung, die sie dem so entstandenen Bilde geben könnten. Diese Bedeutung besteht dann in der Regel in einem nachträglich hineingestellten Stück Staffage, das so gut passen mag, wie es geht. Auf diese Weise ist freilich auch Segantinis „Frühmesse" entstanden; aber dieses Bild ist eine Ausnahme, vielleicht die einzige Ausnahme dieser Art in unseres Künstlers gesamtem Werk. Bei allen anderen Bildern ging Segantini im Gegensatz dazu von seiner inneren Vision aus, d. h. er hatte einen sich an eine menschliche oder tierische Erscheinung knüpfenden poetisch-malerischen Einfall und suchte diesen nun mit Hilfe der Natur in ein Bild zu übersetzen. Es ist das im Grunde derselbe Weg, den er in der Brianza einschlug, mit der einzigen, allerdings wesentlichen Ausnahme, daß er sich damals das direkte Naturstudium glaubte ersparen zu können. Von jetzt ab suchte er sich zu den freien Einfällen, die ihm kamen, in der Natur die Motive und die Modelle, und diese hat er alsdann mit peinlichster Genauigkeit studiert und reproduziert. Er schuf also zugleich aus sich und aus der Natur heraus. Aber er durfte es wagen, solches zu versuchen. Sein persönliches Empfinden und Erdichten ging den Erscheinungen der Natur in wunderbarer Weise parallel. Ja beide Fähigkeiten, die innere Vision und die äußere Beobachtung, schienen einander zu gegenseitiger Ergänzung herauszufordern. In dieser erstaunlichen Gleichgewichtsverteilung der schöpferischen Kräfte liegt das Geheimnis von Segantinis künstlerischer Genialität größtenteils umschlossen.

SIEBENTES KAPITEL

Der Maler der Dorfwelt

Kaum ein Viertelstündchen weit vom Dorfe ist das Plätzchen. Am Zaun ist's und es sitzt sich gar behaglich auf dem Rasen in der Sonne. Das Mädchen hat seinen großen roten Strickstrumpf hervorgeholt und, eifrig die Finger regend, zählt es still für sich die Maschen. Die Sonne scheint ihm ins Gesicht, das sich vor Wärme rötet, und die lichttrunkenen Augen fangen an zu blinzeln. Was tut das? Es sitzt sich so behaglich. Fast nickt die Kleine ein über ihrer Arbeit. Ruhig grasen die Schafe um sie her. Das sind gute Tiere, die sich nicht verlaufen. Man braucht sie nicht unablässig im Auge zu behalten. Man kann ganz gut zwischendurch ein bißchen duseln. Zutraulich stehen zweie dicht neben der Hirtin und strecken die Köpfe übereinander hin. Auch sie finden es hübsch, leise vor sich hinzublinzeln. Neben ihnen liegt ein schwarzes und schläft. Es ist so still hier oben am Zaun des Nachmittags, während die Sonne scheint. Kein Laut tönt vom Dorfe herauf. Es liegt da unten wie schlafend. Durch den Zaun hindurch kann man es sehen. Haus steht neben Haus, wie aus einer Kinderspielschachtel aufgebaut. Und auch ein Kirchturm ist dabei und ragt noch über den Zaun hinüber, so hoch ist er. Das Mädchen und die Schafe gucken gar nicht hin. All die weißen Häuser mit den bunten Dächern und Fensterläden sind ihnen gute Bekannte. So lassen sie die Sonne darauf scheinen und den Himmel darüber blauen und gucken gar nicht hin. Auch

über ihnen glänzt derselbe blaue Himmel und wohlig lassen sie die Wärme, die er spendet, sich durch die Körper rieseln. Sie sind wie das Gras, auf dem sie ruhen: harmlos, gedankenlos, von Sonne durchsättigt . . .

Wer kennt nicht das reizende kleine Bild, das uns von diesem friedlichen Dasein so warm und herzlich erzählt? Segantini hat es gemalt, als er ungefähr ein Jahr in Savognin war. Es ist ungemein bezeichnend für die Art seiner Kunst, wie er sie damals betrieb. Es war höchstens vier, fünf Jahre her, da hatte er in der Brianza ein ganz ähnliches Bild gemalt, ein träumendes Hirtenmädchen und ein paar grasende Schafe. Ganz in silberblaue Dämmerung war dieses Bild getaucht, und ringsumher sah man nichts von der Welt. Ein romantischer Schwärmer hatte das Bild gemalt, der die Welt unter sich versunken sah. Jetzt hingegen?! Auch die letzte Scheu vor der Realität ist überwunden. Das klare Licht der Sonne, ehemals ängstlich gemieden, darf überall hin scheinen. Tausend Farben darf es hervorzaubern und vor keiner Dämmerung mehr braucht es sich zu verkriechen. Es mag uns getrost alles zeigen, die ganze sogenannte brutale Wirklichkeit: grobe Schuhe und blaue Strümpfe, ein graues Kittelkleid und ein weißwollenes Halstüchel. Und merkwürdig, all diese Dinge stören uns gar nicht! Wir finden nicht im mindesten, daß die „Poesie“ darunter leidet. Im Gegenteil, weil wir eine ganze Existenz mit Phantasie und Sinnen zu umklammern glauben, spüren wir etwas von jener großen brausenden, unzerstörbaren Poesie, die alles Leben, das sich in Reinheit offenbart, durchflutet.

Aus einem besonderen Grunde ist das Bild dieses strickenden Hirtenmädchens für Segantinis Künstlerdasein von Bedeutung geworden. Er hat durch dieses Bild eine wertvolle Gehilfin für sein Kunstschaffen gefunden, und diese Gehilfin ist niemand anders als eben jenes strickende Mädchen selber. Im Hause

Pianta hatte er ein etwa dreizehnjähriges Kind beobachtet, das mit Aushilfearbeit in der Küche beschäftigt wurde und das ihm wegen seiner Anstelligkeit und Flinkheit, noch mehr wegen seines gesunden, unverdorbenen Wesens gefiel. Das Mädchen war aus Savognin und hieß Barbara Ufer, wurde aber allgemein nur die Baba genannt. Und unter dem Namen „Baba" trat sie bei Segantini ins Haus, um fürderhin, bis über den Tod des Meisters hinaus, Freud und Leid daselbst zu teilen.

Seit jenem Bilde der „Strickerin am Zaun" war Baba Segantinis erkorenes Modell, und ungezählte Male ist sie in den mannigfaltigsten Situationen und Umgebungen und sozusagen in allen möglichen Rollen und Verkleidungen von Segantini gemalt worden. Doch wozu, wird man fragen, soviel Aufhebens machen von einem „Modell"? Weil das Verhältnis zu diesem Mädchen für Segantinis künstlerische Arbeitsweise unendlich charakteristisch ist. Zunächst dürfte man das Wort „Modell" eigentlich gar nicht gebrauchen. Was man gemeiniglich darunter versteht, war Baba ganz und gar nicht, und zum direkten Studium der Körperformen hat Segantini sie niemals benutzt. Was sie für ihn bedeutet hat, kann man vielleicht am besten so ausdrücken: sie war ihm als Mensch, was ihm Savognin und später das Engadin als Landschaften gewesen sind: der von ihm bevorzugte Naturtypus. Wie er jene Landschaften weniger von der individuellen als von der allgemeingültigen und symbolischen Seite zu erfassen bestrebt war, so suchte er auch in Baba nicht das einzelne Individuum, sondern nahm sie als Repräsentantin einer sozialen Schicht und einer Rasse. Und das eben ist das Bezeichnende für Segantinis gesamten Kunstcharakter. Er erblickt in der Natur nicht die millionenfach gespaltene, sondern die ewig-eine: und deshalb kann ihm für die meisten Fälle ein einziges Wesen genügen, um die unzähligen Erscheinungsformen der Natur daran zu studieren.

So oft er Baba gemalt hat, es ist ihm nicht ein einzigesmal darum zu tun gewesen, gerade dieses bestimmte Einzelwesen mit seinen Kennzeichen und Zufallszügen darzustellen. Er hat im Gegenteil alles peinlich vermieden, was den Gedanken an Porträtauffassung, und sei es im weitesten Sinne, irgend hervorrufen könnte. Er suchte nichts als den Menschen innerhalb der Natur in seinen typischen Schicksalen und Verrichtungen und, einzig weil Baba imstande war, ihm für das weibliche Geschlecht diesen Menschen zu repräsentieren, war sie ihm für seine Kunst so teuer.

An einem sehr markanten Wendepunkt in der Entwickelung der modernen Kunst setzt diese neue Tätigkeit Segantinis ein. Mit wissenschaftlicher Genauigkeit hatte die realistische Schule daran gearbeitet, die Erscheinungen des Lebens und der Natur getreulich abzukonterfeien. Mit Bienenfleiß hatte sie sich die Mittel erworben, den tausenderlei Phänomenen, auf die sie in ihrem Forschungsgange stieß, mit ihrer Formensprache gerecht zu werden. Bis zur feinsten und exaktesten Individualisierung trieb sie ihre Treue gegen das von außen her Beobachtete, nicht die mindesten Abänderungen oder Vereinfachungen hat sie sich gestattet. Was in der Natur stört, hatte Leibl gesagt, mag auch in der Kunst stören. Ein tiefes und machtvolles Pietätgefühl war damit ausgedrückt — aber ein Gefühl, das in die Enge wies. „Stören" kann nur der Zufall der Einzelerscheinung; in der Gesamtheit des Naturlebens gibt es nichts Störendes. Darauf mußte es also jetzt auch in der Kunst ankommen, die Dinge aus ihrer Vereinzelung herauszulösen und sie in einen großen Zusammenhang, der weite Horizonte und Perspektiven eröffnete, hineinzustellen. Bis dahin hatte man gleichsam lauter Vordergrund, gewissermaßen mit dem Mikroskop arbeitend, gemalt, von Fall zu Fall, von Erscheinung zu Erscheinung. Jetzt mußte man darauf ausgehen, die Hintergründe zu erschließen, mit dem Fernrohr in

die Weiten zu dringen, zu dem verwirrenden Vielerlei der Einzelphänomene das große einigende Band zu finden. Um dies zu erreichen, mußte die Kunst bis zu einem gewissen Grade wieder spekulativ werden. Ohne die naive Freude am Sinnlich-Bunten zu opfern, mußte sie sich dennoch bereit halten, Fühlung zu nehmen zu Ideen, zentrale Gemütsstimmungen anklingen zu lassen, sichtend, kombinierend, steigernd, erdichtend vorzugehen. Und so tauchte denn hinter den Dingen das große Symbol auf, in dessen mystischem Scheine alles Vergängliche nur noch ein Gleichnis ist.

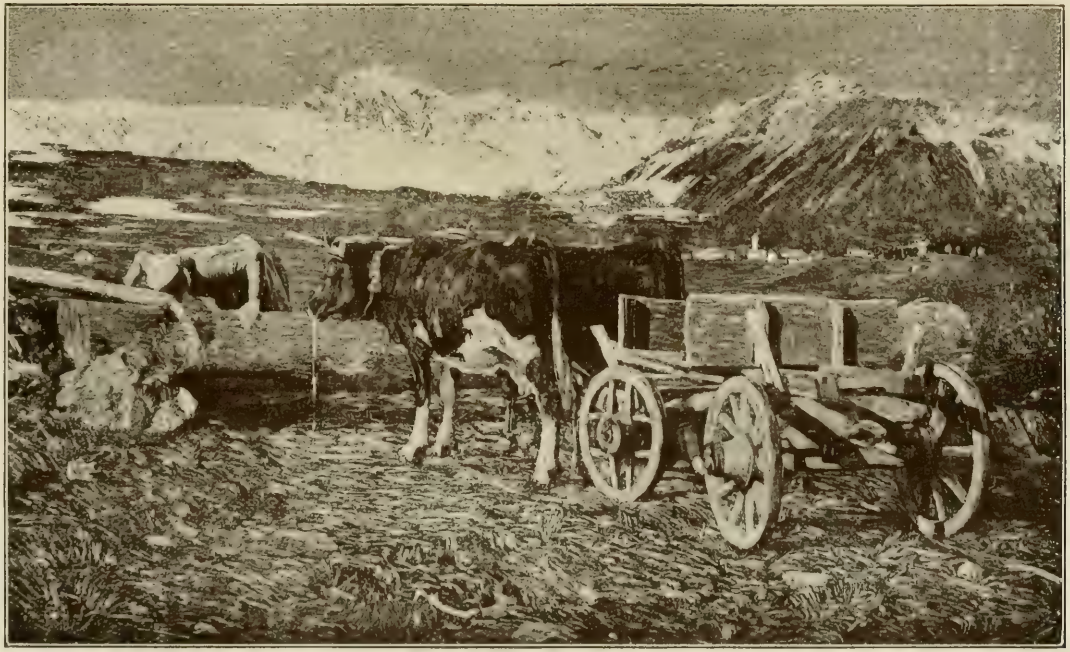
Seiner ganzen Naturanlage nach war Segantini berufen, innerhalb dieser Bewegung bedeutsam hervorzutreten. Und je weniger er in seiner Weltabgeschiedenheit darnach trachtete, mit um so natürlicherem Recht fiel ihm die Rolle eines Führers und Bahnbrechers zu. Er wußte es nicht, aber er wurde es. Was bei den anderen dunkles Ziel der Sehnsucht war, war bei ihm schlichte Persönlichkeitsoffenbarung. Seinen Augen war es von Natur aus gegeben, zugleich in die Nähe und in die Ferne zu dringen. Er sah die Dinge und zugleich deren Sinn. Er sah die Einheit alles Naturbedingten.

Da ist das große herrliche Bild „Die beiden Mütter". Das entstand in den ersten Jahren des Savogniner Aufenthaltes. Es zeigt einen Stall ganz aus der Nähe von Segantinis Wohnung. Überhaupt brauchte er kaum aus dem Hause zu treten, so fand er schon überall, wessen er bedurfte. Eben weil er im Kleinsten das Größte sah, brauchte er nicht weit zu gehen, um zu suchen. In jenem Stalle nun zeigt er uns eine Kuh und ein Kalb und eine Stallmagd mit ihrem Kinde. Was kann es Alltäglicheres, Einfacheres geben? Tausende gehen vorüber, werfen einen Blick darauf und bleiben empfindungslos. Segantini aber fühlt hier die Majestät der Mutterschaft. Er fühlt, wie das gleiche schmerzens-

tiefe und erhabene Geheimnis Tier und Mensch einigt. Er fühlt das innerste Beben und Wesen der Natur. Und darum, ohne daß die Kuh aufhört, Kuh zu sein, die Magd Magd und der Stall Stall, weitet sich ihm alles ins Ungeheure, und das ärmliche Licht einer trüben Stall-Laterne durchflutet den Raum wie eine mystische ewige Lampe, bei der sich Geheimstes, Heiligstes offenbart.

Daß Segantini solche Gefühle in uns rege macht, ohne der Natur Gewalt anzutun, ja recht eigentlich dadurch, daß er der Natur mit hingebender Andacht bis ins Geringfügigste folgt, eben darin zeigt sich auf diesem Bilde seine unvergleichliche Künstlerschaft. Das einzige Mittel, das er anwendet, ist, daß er jegliche Unruhe vermeidet. Mit geradem Rücken steht die Kuh und senkt den Kopf still in den Trog. Und wo der Kuhrücken aufhört, erscheint der Kopf der jungen Menschenmutter, und deren Rücken nimmt die streng gezogene Horizontallinie auf und läßt sie sanft hinabgleiten. Unweit darüber schneidet das Bild ab, so daß man deutlich sieht (und doch nur dunkel empfindet), wie der Bildrand dem Kuhrücken parallel läuft. Die diskrete Feierlichkeit dieser Gliederung setzt sich beim betrachtenden Beschauer unbewußt in einen Gefühlswert um. Mit solch leiser Hand lenkt der Künstler unsere Seelen.

Mit gleicher stiller Gewalt wirkt die Lichtverteilung. Die Laterne hängt fast in der Mitte des Bildes ein wenig nach rechts und nach oben gerückt. Dadurch flutet das Licht von der Mitte in die Ecken, wo das Dunkel lauert. Aber dieses Licht ist vorsichtig abgedämpft: die vordere Scheibe der Laterne ist zerbrochen und durch ein Stück Papier ersetzt: so trifft der Schein ohne Grellheit unser Auge. Er beleuchtet breit den Rumpf der Kuh und die hängenden Mutterzitzen am vollen Euter, während das hingelagerte Kälbchen schon von einem leichten Dämmer umflossen ist. Nach der anderen Seite fällt der Schein auf die



Kühe im Joch.
Ölgemälde 1889.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

Magd und das Kind. Man sieht die starken, groben, von der Arbeit geröteten Hände, die so sicher-zart ihren einzigen Schatz halten, das beruhigt schlummernde, von Lebenskraft strotzende Kind, mit dem zum Schnarchen geöffneten Mäulchen und dem lässig herabhängenden Arm. Und man sieht den Kopf der jungen Mutter, wie er, vom weißen Häubchen umschlossen, sich leise im Schlummer vornüber neigt, während in den von Arbeit und Sorge verhärmten Zügen das bescheidene Leuchten eines still und innig empfundenen Glückes erscheint. Daneben und dahinter liegen Schatten, und diese lassen die beleuchteten Teile um so mehr hervortreten. Unendlicher Friede scheint sich in dem niedrigen, dumpfen Gelaß auszubreiten. Nichts bewegt sich und kaum ein Laut wird vernehmbar. Ruhig rauft die Kuh in ihrem Heu, gleichmäßig atmet das Menschenkind auf dem Schoß seiner Mutter. Sonst tiefes Stillschweigen. Und dieses Schweigen breitet gleichsam Schwingen aus und bedeckt mit behütendem Fittich die Magd und die Kuh, die einander gleichwertig und wesensverwandt sind, weil beide Mütter sind.

All seine Liebe und Kraft hat Segantini an dieses Bild gesetzt. Darum ist es nicht bloß tief empfunden und schön komponiert, sondern es ist auch meisterhaft gemalt. Wie die Hauptsachen kräftig und eindringlich hervorgehoben sind, das hätte freilich auch ein anderer vielleicht so treffen können. Aber wie der ganze schummerig-matt erhellte Raum von gleichsam unsichtbarem Leben lautlos durchpulst ist, das hätte außer ihm wohl niemand fühlbar machen können. Eine malerische Empfindung ohnegleichen beseelt dieses Bild bis in seine letzten Winkel. Der großen und energischen Zusammenfassung der Massen geht die intensive Belebung auch des geringsten Details parallel. Aber was hier die Empfindung gewollt hat, gekonnt hat es doch nur die Technik — eben jene handwerkliche Seite der Kunst, ohne die die schönsten

Ideale machtlos sind, weil sie, sobald sie sich erheben wollen, matt und flügellahm zu Boden sinken. In bedächtiger Weise arbeitet Segantini auf dem Wege weiter, den er mit seinem zweiten Ave Maria-Bild eingeschlagen hat. Er beginnt die Farben zu zerlegen und in kleinen Strichen nebeneinander zu setzen, dabei dick aufzutragen, so daß gewissermaßen eine materielle Schicht entsteht. In die strengen kompositionellen Flächen bringt er so eine wundersame Vibration und Schwingung wie von leise zuckendem Leben. Zugleich hat er sich damit ein Mittel geschaffen, die zartesten Übergänge in den Tonwerten ganz allmählich und fast unspürbar herbeizuführen, so daß Farbe in Farbe und Licht in Licht in nuanciertester Weise verrinnt. Aber nicht die mindeste Kleinlichkeit tritt dadurch ein — nicht einmal der Gedanke daran steigt in uns auf —, in harmonischer Größe steht das Ganze vor uns da, ein Bild und Sinnbild unzerstörbarer Lebenskraft.

Das malerische Problem, einen dunklen Innenraum durch matten Laternenschimmer teilweise durchlichten zu lassen, hat Segantini in jenen Jahren wiederholt beschäftigt. Noch vor den „Beiden Müttern“ malte er das neckisch-reizvolle Bild „Meine Modelle“. Die intime Schalkhaftigkeit des Bildes ruht zum nicht geringen Teile darin, daß Segantini ja „Modelle“ im landläufigen Sinne gar nicht kannte, indem er sich vollste künstlerische Freiheit ihnen gegenüber bewahrte. Er malt sie nun, wie sie heimlich ins Atelier hinaufgestiegen sind, um beim Scheine der nächtlichen Laterne neugierig zu betrachten und zu kritisieren. Das Mädel ist dreist und stellt sich mit der Nase vors Bild, fest entschlossen, sich nicht imponieren zu lassen. Den jungen Burschen aber gruselt's. Scheu und unbeholfen steht er da und hält respektvollst die Laterne. Die malt breite, gespensterhafte Schatten. Und diese Schatten hat der Künstler aufs feinsinnigste benutzt, um seine Komposition mit pikanten ornamentalen Kontrastmassen zu beleben.

Zwei andere Gemälde stammen aus späterer Zeit und zeigen beide Stallinterieurs. Das eine ist völlig als Schatten- und Lichtspiel komponiert. Es zeigt eine vom Rücken gesehene junge Spinnerin mit einer vom Spinnrad halbverdeckten Laterne vor sich. Während hierdurch das junge Mädchen dem Beschauer nur seine Schattenseite zuwendet, trifft das volle Laternenlicht eine helle, in der Tiefe des Stalles stehende Kuh, die zu der Spinnerin neugierig-dumm hinüberglotzt. So ist der von dem Tiere beherrschte Mittelgrund in dämmeriges Licht gehüllt, während Vorder- und Hintergrund in finsteren Schattentönen gehalten sind, die namentlich vorn in der Silhouette des Mädchens ein wunderliches Leben annehmen. — Das Bild ist leider für Europa verloren; es befindet sich im Museum zu Adelaide.

Bereits in die letzten Jahre von Savognin fällt das Bild „Schlummerndes Mädchen im Schafstall". Hier dient als Beleuchtung eine sogenannte Küchenlaterne mit einem runden Blechreflektor, wodurch reichlicheres Licht als auf den übrigen Bildern das Stallinnere durchgleitet. An einem Pfahle des Hürdenzaunes hoch angebracht, beleuchtet die Lampe sowohl die hinten befindlichen zusammengedrängten Schafe, wie das vorn auf einer Holzbank beim Strickstrumpf eingeschlummerte Mädchen. Die natürliche Unruhe der Schafherde bildet zu der schwer erkämpften Ruhe der müden Schläferin einen feinen und ungesuchten Kontrast. Auch hier malen die Schatten eigentümliche Ornamentfiguren ins gebrochene Licht. Weniger mächtig als das Gemälde der „Beiden Mütter" hat doch das Bild seinen eigenen rührenden Reiz, zumal in der Figur der im verlorenen Profil vom Rücken aufgefaßten jungen Hirtin, deren schweres Erdendasein uns ahnungsvoll durchzuckt. Auch malerisch hat das Bild durch die außerordentlich feine Tönung in zartem Graugelb und durch die subtile Vibration der Konturübergänge seine angenehmen Vorzüge, so daß man es

als eine der liebenswürdigsten Schöpfungen Segantinis bezeichnen darf.

Ins Innere der dörflichen Existenz hat uns der Maler auf diesen Bildern gestaltend eingeführt. Wir sehen in die Herbheit des Daseins einen Lichtstrahl der ewigen Liebe begütigend einfallen. Rauher und urwüchsiger, in engerem Kontakt mit den primitiven Existenzbedingungen spielt sich das Leben außerhalb ab. Nicht immer gibt es solch warme, alldurchleuchtende Sonne wie auf dem Bilde der Strickerin am Zaun. Eines der früheren Bilder der Savogniner Epoche führt uns in die Zeit der Schneeschmelze. Noch ist der Frühling nicht ins Land gegangen; aber einen Vorboten hat er bereits geschickt: Tauwetter. Nässe hat sich über den Erdboden gelegt und macht das Gehen schwer. Nur in den Mulden hält sich noch der Schnee in weißen zähen Massen. Wir blicken über ein Stück Feld auf die im Hintergrunde liegenden Häuser von Savognin. Vorn ist eine Mauer und ein Zaun, und da steht denn auch einer jener breiten Trogbrunnen, die für das Graubündner Land charakteristisch sind. Auch hier ist die Eiskruste aufgetaut und eine weiße Kuh steht am Becken und trinkt mit durstigen Zügen: ein breites, mächtiges Tier, das ein schlittenartiges Fuhrwerk mit einer Holzladung hinter sich hat. Dabei steht ein alter Mann, gleich der Kuh vom Rücken gesehen, und schaut gemächlich zu. Das ist so recht ein Bild aus dem Naturleben heraus, mit allen fühlbaren Erscheinungen einer bestimmten Jahreszeit.

Sommersonnenglanz liegt auf dem lieben kleinen Bilde des aus der Röhre trinkenden Graubündner Mädchens. Nur ein Brustbild ist's, aber man sieht trotzdem ein Stück Natur: eine Wiese im Hintergrunde und eine Gesellschaft Schnatterenten. Ein allereinfachster Naturvorgang, das Trinken bei heißer Sommerszeit, ist hier mit einer gewissen lapidaren Wucht, doch ohne unziemliche

Wichtigmacherei dargestellt. Große, schlicht laufende Linien und geschmackvoller Zuschnitt machen das Bild schätzenswert.

Die Wohltat des Abends nach des Tages langen Mühen läßt uns das Gemälde „Heimkehr zum Schafstall" empfinden. Ähnliche Motive hatte Segantini in der Brianza-Zeit wiederholt behandelt, aber rein als Erdichtungen, mit einem Schimmer von Romantik. Jetzt knüpft er auch hier ans Studium der Wirklichkeit an und erreicht dadurch tiefergehende, unmittelbarer berührende Wirkungen. Das Bild wirkt vor allem als Raumanschauung. Der Wiesenplan hinter der Hürde und die unregelmäßige Kette dunkler Ställe mit den verstreut aufblitzenden Lichtern von Fenstern und Toren geben ein ungemein stimmungsvolles Stück ländlicher Kultur. Und ebenso stimmungsvoll wirkt die doppelte Herde: die ferne, die mit ihrem Hirten bereits dem Stalle zuschreitet, und die nahe, die eben am Hürdentor angelangt ist und sich mannigfaltig um die müd-schreitende junge Hirtin gruppiert. Die grauen Abendschatten, die das ganze Bild umhüllen, diskret verschleiernd und doch alles Körperliche rund umschreibend, legen wiederum Zeugnis ab von jenem hochentwickelten Können, das Schwierigkeiten nicht mehr zu kennen scheint.

Eine Reihe von Bildern ist durch besondere Intimität ausgezeichnet. Wir blicken in das Innere von Gehöften, wo sich Hütten und Häuser malerisch zusammenschieben, querlaufende Zäune den Prospekt durchschneiden, figürliches Beiwerk, von Menschen und Tieren die Szenerie mannigfaltig belebt. Stets aber ist eine einzelne Figur, sei es eines Menschen oder eines Tieres, als bestimmender Mittelpunkt des Bildes festgehalten. Das einemal gruppiert sich die Hofansicht um eine gescheckte Kuh, die feist und dumm auf eine Wand starrt. Es hat gerade geregnet und die nassen Haare des Tieres sind vom Maler mit einer sinnlichen Illusionskraft wiedergegeben, daß man die Feuchtigkeit

mit Fingern glaubt fühlen zu können. Ein anderes Gemälde bietet ein sehr pikantes Raumbild, indem ein Balkon und ein Teil des darüberhängenden Daches dunkel und massig ins Bild hineinspringen und gegen eine helle, zierliche, kirchturmgeschmückte Dorfansicht, die dazwischen liegt, kontrastiert werden. Ein faulenzendes Mädchen lehnt sich wider die Balkonbrüstung und träumt gedankenlos vor sich hin. Auf einem dritten Bilde sehen wir ein Mädchen todmüde ins Gras hingestreckt. Hut und Stab hat sie von sich geworfen, liegt platt auf dem Bauch und schläft — fest wie ein Murmeltier. Tiefer Schatten breitet sich um sie aus, und dahinter blickt man durch einen dunklen Zaun in ein von der Abendsonne grell beschienenes, mit allerhand Tier- und Menschenleben aufgeputztes Gehöft. Also ein doppelter Kontrast: Schatten gegen Helle und tiefste Ruhe gegen harmloses Leben. Zugleich klingt in der Figur der Schäferin ein etwas persönlicherer Akzent an: der eines starken Mitempfindens. Selten ist es einem Maler gelungen, den Ausdruck der totalen physischen Erschöpftheit mit solch einfachen Mitteln und zugleich solch kraftvoller Vergegenwärtigung zu treffen. Nur aus einer impulsiven Gemütsbeteiligung, vielleicht aus einem unwillkürlichen Anstoß des eigenen Erinnerungslebens heraus vermag diese Schöpfung ihre Erklärung zu finden.

Auf Bildern dieser Art hat Segantini die typischen Daseinsformen heutiger Dorfbewohner künstlerisch festgehalten. Alles Anekdotische, sowohl nach der heiteren wie nach der rührsamen Seite, ist völlig ausgemerzt. Eine ernste und inbrünstige Empfindung aber tritt beseelend hinzu. Kalte Objektivität war niemals Segantinis Sache und ist es auch hier nicht. Welches Stück er uns auch zeigen mag vom Leben und aus der Natur, stets verrät er dabei etwas von seinem eigenen Inneren. Das scheint manchmal wie in harmlosem Wohlgefallen zu erklingen; manchmal

kleidet es sich in einen feierlichen, andachtsvollen Ernst; manchmal auch scheint es mit Rätseln der Empfindung zu spielen und deutet verborgenen Hintersinn an. Betrachten wir einige Zeichnungen, um das näher zu erläutern. Eine reizende Brunnenszene, wo das Mädchen dem Burschen zu trinken gibt und dieser sich so köstlich ungeschickt dabei bückt, bedarf keiner Erläuterung. Ein einfaches, heiteres Glück der Seele spricht aus diesen Linien. Von trüberen Stunden erzählt die Figur eines sinnend dasitzenden Bauernmädchens. Die Wange in die Hand gestützt, die Augenlider gesenkt, bietet diese Gestalt den Anblick herber innerer Gedrücktheit bei äußerer Steifnackigkeit. Was aber bedeutet jenes im Profil gesehene, eimertragende Mädchen, mit dem Hintergrunde der arbeitenden Esse? „La Fede", die Treue, hat der Maler darunter geschrieben. Soll das heißen, daß dieses Mädchen in demütig-inniger Hingabe an ein hartes Leben der Pflicht sich sein Anrecht auf ein höheres Glück der Seele zu erringen glaubt? Der Künstler tut vielleicht mit Absicht ein wenig geheim; es handelt sich gewiß um halbwegs religiöse Empfindungen dabei. Doch Segantini gehörte niemals zu jenen Geheimniskrämern, die sich mit unverständlichen Runenzeichen an uns herandrängen. Auch wo er seine innersten Gedanken in ein gewisses Dunkel hüllt, ist dennoch die reale Erscheinung bei ihm stets einfach, wahr und unmittelbar überzeugend. So auch bei jenem jungen Weibe. Ob wir wissen oder nicht, worin seine Treue und innere Glaubenszuversicht bestehen, wir sehen diese Gestalt und sie dünkt uns eine Offenbarung des Lebens: wie sie unzweifelhaft, in ihren typischen Formen, eine Offenbarung Segantinischer Naturanschauung ist.

Ein allgemeines Wort über Segantinis Zeichnungen wird an dieser Stelle nicht müßig erscheinen. Sie unterscheiden sich dadurch von den Zeichnungen der meisten anderen Maler, daß sie

mehr als bloße zufällige Studienblätter sind. Auch in diesen Blättern verleugnet Segantini nicht im mindesten den Trieb, in sich Abgerundetes zu produzieren. Er mag jene Blätter, die bloß flüchtige Notizen enthielten — wofern sie überhaupt existiert haben! — sofort, nachdem sie ihm überflüssig wurden, wieder vernichtet haben. Jedenfalls hat er nichts aufbewahrt oder aus der Hand gegeben, das noch den Stempel des Zufalls und der Unvollkommenheit trug. Da er Skizzen verwarf, so hat er wohl auch keine direkten „Studien" gemacht. Er disponierte im allgemeinen sein Bild nach den Ideen seiner Phantasie und zeichnete dann, wann er vor der Natur stand, Figuren und Gegenstände gleich auf die Leinwand. Man darf bei Segantini nie vergessen, welche Bedeutung für seine Kunst die innere Vision besaß. Die äußere Vision war ihm gleichsam bloß Kontrolle, gewissermaßen das unentbehrliche technische Hilfsmittel, um eine zwingende Illusion zu erzielen.

Somit behielt er Kraft und Muße genug, um das Zeichnen rein um seiner selbst willen zu betreiben. Er konnte sich dann ungestört seiner Phantasie und seinen Erinnerungen überlassen. Wann er abends nach Hause kam, nach angestrengter Arbeit im Freien oder in irgendeinem besonders gewählten Innenraume, gönnte er sich nur eine ganz kurze Zeit der Muße oder der Erholung. Bevor er seine Mahlzeit einnahm, stand er oft lange und starrte, die Stirne wider die Fensterscheibe gepreßt, in das Schauspiel des schwindenden Tages oder der hereinbrechenden Nacht. Später saß er dann und war, während seine Frau ihm vorlas, mit Zeichnen beschäftigt. Nur ausnahmsweise ging er völlig neuen Einfällen nach — und auch dann meist nur in einzelnen Figuren —, in der Regel träumte er gleichsam zurück. So vieles hatte er bereits gemalt in seinem Leben und alles, alles hatte er fortgegeben. Da nahm er sich dann die Photographien seiner Bilder vor und begann

diesen Kompositionen neues Leben einzuhauchen, indem er sie zeichnerisch wiederaufleben ließ. Meist kam ihm während der Arbeit eine neue Eingebung, und er hat dann nach Laune und Wohlgefallen an den ehemaligen Dispositionen geändert. Oft auch hatte er von vornherein die Absicht, mit reiferen Kunstanschauungen die frühere Arbeit zu verbessern und zu heben. So sind nach und nach die vielen Zeichnungen Segantinis entstanden, auf denen er frühere Kompositionen verwertet, manchmal leicht variiert, manchmal auch energisch umgestaltet. Alle diese Zeichnungen sind also nach den Bildern entstanden und es wäre völlig falsch, sie für Studien dazu auszugeben.

Aufs neue zeigt sich hier der Reichtum des Mannes. So sehr jedes Bild, das er fortgab, eine in sich abgeschlossene Leistung war, so leicht fiel es seiner unaufhörlich regsamen Einbildungskraft und künstlerischen Anschauung, das scheinbar ausgeschöpfte Thema nachträglich spielend zu variieren. Derselbe Mann, der in jedem seiner Werke so glücklich den künstlerischen Abschluß und Zusammenschluß zu finden wußte — wo es sich um sein freiquellendes Schaffen und Nachschaffen handelte, da stieß er niemals auf jenen dürren Endpunkt, wo Kraft und Lust im Sande versiegen.

ACHTES KAPITEL

Der Maler der Höhenluft

Wenn die moderne Kunst einen Charakter haben soll, so wird er in der Suche nach dem Licht in der Farbe bestehen," schrieb Segantini um den Ausgang des Jahres 1887 an Vittore Grubicy. Er hat damit in knappen Worten gleichsam das Arbeitsprogramm umschrieben, welches er in Savognin als Maler zu erfüllen hatte. Wir sahen, wie er mit dem Ave Maria-Bild einen ersten energischen Schritt in dieser Richtung nach vorwärts tat, dem er dann mit dem „Strickenden Mädchen am Zaun" einen zweiten hinzufügte. In den zahlreichen Dorfinterieurs hat er sich mit Vorliebe dem Studium des wechselnden Lichtes ergeben. Wo er Innenräume malte, interessierte ihn nicht das von außen einfallende Licht, sondern das im Dunkel erzeugte, matt ausstrahlende Licht der Laterne, mit den unzähligen feinen Übergängen einer zagen Helle in lichte Dämmerung, in schlummerige Trübe, in durchsichtige Finsternis. Wo er im Freien malte, liebte er den engumschlossenen Prospekt durch Lichtabstufungen oder Lichtgegensätze zu gliedern und abendlichen Sonnenschein mit abendlichen Schatten in zackig konturierten Massen zueinander zu ordnen. Aber die höchste Entdeckung blieb ihm doch vorbehalten für das Gebiet der technischen Wiedergabe des gleichmäßig klaren Sonnenlichtes. Das war ja das Hauptgeschenk, das ihm die Alpenwelt darzubringen hatte: die wundervolle Klarheit der Höhenluft. Darum war er aus den Niederungen des Tales hinaufwärts geflohen. Er

kam als ein lichttrunkener Mann, der nach dem Himmelreich krystallklarer Sonnenluft verlangte. Damit hat er dort oben seine Augen durchsättigt, damit hat er die Ausdruckskraft seines Pinsels wie aus einer Goldquelle durchtränkt.

In ihm selber lag es wie eine glückliche Ahnung, daß dort oben etwas Neues werden müsse. Es war am 1. Januar 1889, da schrieb er in sein Tagebuch: „Frühmorgens. Der erste Tag des neuen Jahres ist also heute da — ich glaube, daß dieses Jahr eine große Umwandlung in meinem künstlerischen Leben herbeiführen wird, hoffentlich zum Besseren. Ich öffne das Fenster, die Sonne strömt ein und hüllt mich in ihr warmes goldenes Licht, alles streckt mir seine Arme entgegen — trunken schließe ich die Augen vor diesem Kuß des Lebens und ich fühle, wie das Leben voll lauterer Schönheit ist und mir die Jugendkraft und Hoffnungsfülle eines Zwanzigjährigen ins Herz gegossen hat. Der Himmel ist leuchtendblau und tief, das Tal ist in Sonne gebadet, die Haferstoppelfelder leuchten in der Sonne wie goldener Glimmer; in der Luft ist irgend etwas von Festesstimmung. Zu denken, daß wir uns hier zwölfhundert Meter über dem Meere befinden! — Die Lust am Leben besteht darin, daß man zu lieben weiß; auf dem Grunde aller guten Dinge ruht die Liebe.“

So perlend-rein dieser Hoffnungsenthusiasmus sich in Worten ausströmte, so schwer und angestrengt vollzog sich die reale Arbeit, die zu der ersehnten Höhe emporführte. Aber schließlich wurde diese Höhe erklommen — und war doch nur eine neue Basis zu immer noch höheren Höhen.

Das Werk, mit dem Segantini sein Ziel zuerst erreichte und von dem aus eine neue Periode — die ruhmreichste — seiner malerischen Entwickelung anhebt, ist das Gemälde „Die Scholle“ vom Jahre 1890, der kostbare Besitz der Münchener Neuen Pinakothek.

Das ursprüngliche Bild stammt aus den Jahren 1887 und 1888. Es zeigte vor tiefgehenden Schneebergen zwei pflügende Schimmel in der Ebene; dann die beiden Bauern, ähnlich wie auf der späteren Redaktion, nur daß der hintere schräger vorgebeugt ist. In dieser Fassung ging das Bild 1888 nach London und 1889 nach Paris auf die Weltausstellung. Es war auch so schon eine interessante Leistung; indes mußte man doch gestehen, daß das eigentliche Problem: die durchsichtige Klarheit der Alpenluft wiederzugeben, noch keine vollbefriedigende Lösung gefunden hatte.

Auch Segantini selbst mag dieser Ansicht gewesen sein. Darum legte er vorläufig nicht Hand an das Bild, sondern stellte es gegen die Wand und suchte an anderen Gegenständen seine Kraft weiter zu entwickeln. Bedeutende Arbeiten aus der Serie der Dorfschilderungen, „Die Strickerin am Zaun", „Die beiden Mütter", „Die Heimkehr zum Schafstall", sind damals nach und nach entstanden. Daneben kamen aber auch mancherlei Freiluftstudien, aus den verschiedensten Jahreszeiten, kleinere und größere Bilder. So malte er, die Bahnen Millets und Liebermanns kreuzend, „Die Kartoffelernte": Reihen von gebückten Arbeiterinnen unter einem wolkig-trüben Himmel, vortrefflich in der perspektivischen Raumdarstellung, in der Wiedergabe der Atmosphäre, in der routinierten Komposition: aber nicht eigentlicher Segantini. Fremdartig im Werk unseres Meisters mutet auch ein Winterbild mit rodelnden Damen und Krähen-jagenden Doggen an. Es ist mit einem gewissen Humor gemalt, der sich vielleicht unwillkürlich einstellte, weil sich der Künstler nicht einfachen Naturmenschen, sondern dem modernen Kulturphänomen der Dame gegenüber befand. Man sieht, wie die Dame friert und wie ihr der ganze Sport im Grunde keinen Spaß macht; sie sitzt deshalb in etwas gezierter, leidender Haltung da, während sie, von den Doggen umbellt, auf ihrem kleinen Handschlitten die Schneestraße hinab-

saust. Breit dehnt sich der Schnee um sie aus, bis auf die Spitzen der Berge, so daß der bedeckte Himmel gegen das viele Weiß fast schwärzlich erscheint. Wie im Schnee vergraben, taucht hinten ein Hotel, mit Zuschauern auf der Dachterrasse, auf und eine zweite, tief verschleierte und eingemummelte Dame ist soeben von dort abgelassen worden und glitscht nun froh hinter der ersten her. Als Schneedarstellung ist das Bild von Interesse; sonst kann der Segantini-Freund nur schwer ein engeres Verhältnis dazu finden.

Interessanter sind diejenigen Freiluftstudien, in deren Mittelpunkt eine Tierdarstellung steht. Da ist zunächst das „Pferd auf der Weide" zu nennen, ein mit plumpen Sätzen gleichsam aus dem Bilde herausgaloppierender Schimmel. Die Bewegung ist kühn erfaßt, doch in der Wiedergabe nicht völlig gelungen. Man fühlt nicht das Vorher und Nachher; es ist wie eine Aufnahme bei Magnesiumlicht, wo nur ein einziger Augenblick fixiert wird. — Dafür ist die „Trinkende Kuh am Trog" in ihrer prächtigen Einfachheit von geradezu elementarer Wucht. Der in Verkürzung gesehene Leib des Tieres ist vorzüglich modelliert; aber alle Lebenskraft sammelt sich im Auge, das während des Trinkens vor Gier funkelt. Sehr reizvoll ist die von Vieh belebte Weidelandschaft drum herum, bis in der Ferne weiße Berge und weiße Wolken den Prospekt schließen. — Gleichsam zu einem Symbol des Naturlebens erweitert sich das überaus anmutende Bild „Alpe im Mai". Man blickt über sonniges Wiesenland auf schwach beschneite Berge und blauklaren Himmel. Vorn aber steht, neben einem verkrüppelten Bäumchen, eine Ziegenmutter und beugt sich zärtlich besorgt zu der kleinen Zicke herab, die an ihrem vollen Euter zutzt. Dieses reizvolle und für Segantini so kennzeichnende Tiermotiv hat dann der Künstler in vergrößertem Maßstab auf dem Bilde „Liebevolle Mutter" noch einmal für sich be-

handelt. Indem er die ganze Landschaft, bis auf den notwendigen Hintergrund, wegschnitt, schuf er hier eine erhöhte Konzentration, wodurch neben der sorgfältigeren Durchführung der Tierkörper zugleich das ethische Motiv bewußter hervortrat.

Sein stärkstes damaliges Können aber sammelte Segantini in dem großen Bilde „Kühe im Joch". Das Motiv des ländlichen Brunnentroges mit trinkendem Vieh und trinkendem Bauernmädchen hat er hier nochmals aufgegriffen und zu seiner reifsten und mächtigsten Gestaltung gebracht. Das Dorf liegt ganz abseits, hinten ans Gebirg gedrückt. Eine breite Kette hohen Schnees leuchtet hell und scharf zwischen dem mattgetönten Himmel und dem dunklen Lande, das sich wie in Terrassen nach vorne senkt. Die ganze Breite des Vordergrundes wird alsdann von dem Kuhgespann am Brunnen und dem sich hinter dem Becken zur Röhre niederbeugenden Mädchen ausgefüllt. Dieser Vordergrund steht in leuchtendem Sonnenschein und die Durchbildung des Einzelnen kommt darin kräftig zur Geltung. Am meisten vorgeschoben ist der vierräderige Holzkarren und man sieht genau die Maserung des graugelben Holzes, während bläuliche Schlagschatten, zumal an den Rädern, die Zeichnung scharf konturieren. Wundervoll sind die beiden Kühe, breite, wohlgenährte Tiere, halbverdeckt eine braune, und voll uns zugekehrt eine mächtige gescheckte, der das Wasser aus dem Maule sappt. Das Mädchen mit der weißen Haube taucht nur mit dem gebückten Oberkörper hinter dem massiven Holztrog auf, dessen umgebende Baumrinde gleichwie auch das Fell der Tiere wiederum Segantinis malerisches Können in der Wiedergabe von Oberflächenreizen beweist. Hier, wie auch in der Darstellung der rasigen Vorderfläche, hat der Künstler die divisionistische Technik angewendet, indem er die Farben wie Mosaikstifte nebeneinander setzt. Doch gebrach es ihm noch an der Kraft, diese Kunstweise gleichmäßig auf dem ganzen Bilde

zur Durchführung zu bringen. Die hinteren Partien sind vielmehr in breitester Strichlage hingesetzt, so daß nur schwach gegliederte Massen widereinander stehen. Und so interessant auch die grau- und blaugrünen Schattenfelder wider das fabelhaft leuchtende Weiß der Schneeberge absetzen, so gut sich daran das bleierne Blau des von Vogelschwärmen durchstrichenen Himmels anschließt, es fehlt doch die Ausgeglichenheit zwischen Schatten und Licht, es fehlt jene Durchsichtigkeit, die das Ganze harmonisch verklärt.

Hier war also der Punkt, wo die neue Arbeit einsetzen mußte, als Segantini sich entschloß, das von der Pariser Weltausstellung heimgekehrte Pflüger-Bild neu vorzunehmen und gänzlich nach den Grundsätzen der divisionistischen Maltechnik umzuarbeiten. Nicht halbe Arbeit sollte jetzt mehr gemacht werden, sondern ganze. Es mußte die Möglichkeit errungen werden, die Nähe und die Ferne, nach dem gleichen künstlerischen Prinzip der Vibration, durch prismatische Farbenzerlegung darzustellen und dabei sowohl die Klarheit der Gliederung wie die ruhige Größe der Linienführung zu bewahren.

Damit tat Segantini wohl den folgenreichsten Schritt, den er je für seine künstlerische Entwickelung getan hat. Jetzt erst brach er die bequemen und wohlerprobten Brücken zur Vergangenheit völlig ab und begab sich auf einen scheinbar schwanken, doch aufs genaueste von ihm berechneten Steg, der ihn in ein Zauberland der Zukunft führen sollte. Er war sich aufs klarste dessen bewußt geworden, daß, was er künstlerisch ausdrücken wollte, mit den bisherigen Mitteln nicht zu erreichen war und daß, bevor er einen feigen Verzicht aussprach, er Neues versuchen mußte, um das Ziel zu gewinnen. Er stand ja mit dem, was er wollte, durchaus nicht etwa in der Luft. Seine ganze technische Entwickelung der letzten Jahre hatte mit der Macht der

Logik darauf hingedrängt. Und er stand nicht einmal vereinsamt. Denn andere hatten Ähnliches gewollt und Ähnliches auch schon erreicht. In Frankreich waren, unter der Führung Monets, Sisley und Pissaro verwandte Wege gegangen, und Künstler wie Eliot, Besnard, Henri Martin u. a. sind ihnen, jeder in seiner Weise, gefolgt. In Belgien war Signac damit beschäftigt, die gesamte Technik des Divisionismus (oder Pointillismus) auf eine wissenschaftliche Theorie zurückzuführen, die sie geradezu als die alleinseligmachende Heilslehre der modernen Malkunst hinstellte. Rysselberghe, Seurat, Toorop und andere jüngere vernahmen diesen Ruf und waren flugs bereit, darnach zu handeln. Auch in Deutschland und Österreich operierten schon manche in dieser Richtung, so der wunderliche Weimaraner Rohlfs, der Dresdener Paul Baum und der Wiener Theodor von Hörmann, dem dann später Klimt folgte. Es war also eine „Bewegung" bereits in Gang, die sich langsam fühlbar machte, die unzusammenhängend an verschiedenen Punkten einsetzte, aber überall vom gleichen Impuls getrieben wurde. Luft, Licht und Farbe waren die großen Zielpunkte, wie sie es schon seit einem Menschenalter gewesen waren. Aber eine immer größere Ungenügsamkeit mit dem bisher Geleisteten, eine immer raffiniertere Sehtechnik, eine immer differenziertere Entwickelung der nervösen Organe drängten zu unablässigen und systematischen Steigerungen. Man wollte die Unruhe in der Ruhe, die Wellenschwingung im Äther, die Allgegenwart des Lebens künstlerisch ausdrücken lernen. „Es gibt nichts Festes," empfand man, „alles ist in ewiger Bewegung." Und ebenso empfand man, daß jegliche Farbenmischung nur unreine Wirkungen zu erzielen vermag, durch die die natürliche Energie der Farben herabgemindert wird. Es kam also darauf an, die Farben in so kleine Teilchen zu zerlegen und derart auf dem Bilde zueinander zu ordnen, daß die Wirkung der Farbenmischung,

Die beiden Mütter.
Ölgemälde 1880.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

statt auf der Leinwand, in der Netzhaut unseres Auges sich vollzog. Man ging also dazu über, die Farbe in kleinen Tupfen ungebrochener Tonwerte auf die Leinwand zu übertragen und durch Hinzufügung komplementärer Farben den Ausgleich zu vollziehen. Man erzielte damit neue und überraschende Wirkungen, die gewiß in mancher Beziehung als Fortschritt gelten konnten. Doch zeigten sich ebenso verschiedene Übelstände. Die Wirkung war in den meisten Fällen überaus grell, die Schattenwiedergabe ungenügend und die Tupfen waren in ihrer Erbsenform viel zu groß, um selbst auf weite Entfernungen völlig zu verschwinden und so sich für unser Auge in eine einheitliche, vibrierende Masse aufzulösen. Nicht minder drückte diese schwerfällige Technik auf die Zeichnung, die auf einen manchmal recht primitiven Zustand heruntersank und sowohl Energie wie Grazie und Nuanciertheit einbüßte. Vielen der jungen Stürmer war dies aber gerade recht. Die Radikalsten und Fanatischsten betrachteten die Kunst des Zeichnens überhaupt als eine abgetane Sache und erblickten in der Anbringung abgewogener Umrisse eine lügnerische, erkünstelte, abstrakt verstandesmäßige Gewöhnung, durch die das in der Natur Bewegliche und Schwebende in starre Konventionsformen gepreßt und zur Leblosigkeit verurteilt würde.

Gegenüber dieser stürmischen und umstürzlerischen Kohorte steht Segantini ruhig und anspruchslos da, ein von Theorie und Ehrgeiz unberührter, schlicht den Geboten erkannter Zweckmäßigkeit sich fügender Praktiker. Er folgte einfach sachlichen Erwägungen und die Theorie hatte über ihn in derlei Dingen niemals Gewalt. Wohl hat er über das Wesen der Kunst frei und selbständig nachgedacht, und was er tat, das tat er mit Bewußtsein. Aber niemals ließ er sich durch eine von außen kommende Lehre dazu bestimmen, in seiner Praxis etwas zu ändern. Wo er diese dennoch geändert hat, da war dies ein natürliches Er-

gebnis der Praxis selber. Der beste Beweis liegt ja darin, wie langsam und folgerichtig er sich seine neue Technik erkämpfte. Um wieviel leichter hätte er sie sich doch erwerben können! Er hätte bloß dem Drängen Vittore Grubicys nachzugeben brauchen und mit ihm nach Paris oder Belgien gehen sollen, um dort die Resultate fremder Forschungen zu studieren und in sich aufzunehmen. Das aber wollte Segantini nicht. Er wollte selbständig seinen Weg finden. Er wollte sich von der Notwendigkeit führen lassen — Schritt für Schritt, ohne Sprünge, aber auch ohne Zaudern. Als der Moment gekommen war, schritt er schlicht und fest hinüber ins neue Land. Einmal drüben, war er dennoch nicht in der Fremde. Er hatte das Neuland lange vor sich liegen sehen und hatte es, mit den Augen vorauseilend, bereits durchforscht. Jetzt, wo er dort war, kannte er die Wege und Stege und schritt weiterhin sicher und gelassen vorwärts. (Damit erledigt sich auch die Sage, wonach der in verwandter Manier arbeitende Maler Pelizza da Volpedo Segantinis „Lehrer" gewesen sei.)

Aber noch einen zweiten Vorteil verdankte Segantini seinem geduldigen Ausharren und langsam zähen Vordringen. Wenn er auch nicht als der geschichtliche Ursprung jener Bewegung dasteht, so war doch in ihm selber die Bewegung durchaus ursprünglich. Und demnach ist seine Ausdrucksweise innerhalb derselben von der aller übrigen verschieden. Sie ist durch und durch persönlich. Statt der runden schwankenden Tupfen setzt er kleine feste Striche, „Mosaikstifte". Man stelle einen Signac oder Rysselberghe neben einen Segantini — eine Welt scheint dazwischen zu klaffen. Dort sieht man die klugen, geschmackvollen Dekadenten, die mit Überraffinement verweichlichten Nerven schmeicheln, und die dabei kühle Rechner bleiben — hier steht, aufrecht und gradäugig, der ungebrochene Naturmensch, in dem alles Edelste eine neue Gesundheit, eine starke innere Geschmeidigkeit bedeutet. Darum ist

nicht nur die Art der Technik, wenn sie auch von gleichen Ausgangspunkten gleichen Zielen zustrebt, in ihrer Anwendung völlig verschieden: das Verschiedenste von allem ist der künstlerische Zuschnitt der Bilder. Es fiel Segantini keinen Moment lang ein, die Linie, von der sich jene mehr oder weniger deutlich abwandten, auch nur im mindesten zu opfern. Sie blieb ihm ebenso wichtig wie die farbige Vibration des Lichtes. Und sein Problem scheint recht eigentlich gewesen zu sein: Vibration und Linie zu vereinigen. Es zeigt sich hier, daß er nicht bloß zufällig im Beginne seiner Brianza-Zeit der Schüler Millets geworden war. Was er von Millet als sein Eigenstes übernommen hatte, war wirklich eigen in ihm und stand fest, unerschütterlich als eine Grundsäule seines künstlerischen Charakters. Wohin er auch immer weiterstreben mochte, ein Bild blieb ihm jederzeit eine festumrissene Fläche, die durch das, was darauf dargestellt werden sollte, ornamental gegliedert werden mußte; das heißt: als erstes und wichtigstes bei allen seinen Bildern stand ihm die gezeichnete, den Raumverhältnissen nach rhythmisch abgewogene Komposition da. Von dieser ließ er nun und nimmer. Erst von ihr aus entwickelte sich das andere. Und wenn das andere „Vibration des Lichtes" sein sollte, so mußte eben das Licht um die festen Linien der Komposition herum vibrieren. Anders ließ sich das nach Segantinis künstlerischer Überzeugung nicht machen. Hier lag seine Aufgabe, und durch die Lösung dieser Aufgabe sicherte er sich seine historische Größe. Mochte er sonst neben anderen stehen und selbst hinter ihnen einhergegangen sein: hier stand er allein — hier war er der erste.

Auf dem Bilde „Die Scholle" sind die genannten Vorzüge bereits alle vorhanden: darum ist dieses Bild ein epochemachendes Werk. Als er sich das Gemälde wieder vornahm, mußte er sich als oberstes Ziel setzen, eine tiefere und lichtere

Raumillusion zu erzielen. Deshalb machte er zunächst aus den beiden Schimmeln zwei Fuchsgäule, um so statt des hellen Fleckes im Vordergrunde, der dem Talgrunde das Licht wegnahm, einen dunklen zu bekommen. Ferner rückte er mit dem Schnee höher auf die Bergkette hinauf, wodurch sich die Gliederung des Gebirges klarer zeigen mußte und der Himmel stärker als Kontrast wirkte. Auch kleinere Mittel der Raumwirkung wurden nicht verschmäht, wie die Einfügung des großen grauen Granitsteines am unteren Bildrande, der durch sein Emporragen die Horizontalrichtung der Hochebene sinnenfälliger betont. Die geradere Stellung des hinteren Pflügers verfolgte hingegen mehr stilistische Zwecke, um ein gewisses Gleichmaß der Linien vom ersten Pflüger über die Beine der Gäule hin zum hinteren Pflüger zu erzielen und dadurch der Komposition mehr Gleichgewichtshaltung zu geben.

Dieses alles waren aber nur die vorbereitenden Züge, denen alsdann die Hauptarbeit, die sich über das ganze Gemälde zu erstrecken hatte, folgte. Dies war die Übersetzung des gesamten Bildes in die Formensprache der divisionistischen Maltechnik, also die Auflösung aller festen Flächen in ein farbig bewegtes Gekrisel, das sich dann doch wieder harmonisch zusammenzuschließen hatte. Jedem Grashalm, jeder Ackerkrume, jedem Feldstein wurde jetzt gewissermaßen sein Recht erwiesen. Und nicht bloß wo die pralle Sonne hinfiel, auch dort, wo die Figuren ihre Schatten warfen, mußte Durchsichtigkeit herrschen. Vor allem aber lebte der ganze Hintergrund auf. Man sieht genau, wie sich das Gelände hebt und senkt, wie es sich leise übereinander schichtet und sanft bergan steigt. Und scharf gewahrt man in der Ferne nicht bloß die Häuser mit Dächern und Fenstern, auch Tiere und Menschen erkennt man deutlich, begreift ihre Körperstellungen und Verrichtungen, und selbst Einzelheiten der Kleidung, wie

Schürzen und Kopftücher, vermag man zu unterscheiden. An sich wäre dies nun keineswegs etwas Wunderbares, und man könnte darauf hinweisen, daß die Spanier, beispielsweise Pradilla, ähnliche Kunststücke und vielleicht mit noch mehr Raffinement fertig gekriegt hätten. Aber eben in diesen Fällen handelte es sich um Kunststücke, um eine Schaustellung des Könnens, um Virtuosenkniffe. Die einfachen Bedingungen der Luftperspektive aber waren dafür meist gröblich vernachlässigt. Bei Segantini genau das Gegenteil davon! Die genannten Einzelheiten sind so wenig aufdringlich, daß die meisten darauf aufmerksam gemacht werden müssen, um sie zu sehen. Nicht eine einzige ist um ihrer selbst willen da, sondern alle dienen bloß dem Totaleindruck des Bildes. Sie sind gleichsam nur Merkmale der Raumerscheinung, Symptome für die Luftklarheit. Sie waren notwendig, damit der Stil des Bildes seine höchste Ausdrucksfähigkeit erreichte. Diese Methode der malerischen Darstellung pflanzt sich fort bis auf die höchsten Bergkämme, wo sich die felsigen Teile und die Schneemassen klar gegeneinander gliedern, und darüber hinaus, wo ein dumpfblauer Himmel über der weiß leuchtenden Schneelinie heiß vibriert. Zu alledem aber bildet die Gruppe der Pflüger und der beiden Gäule den unbedingt herrschenden Mittelpunkt, die Achse, um die sich das Ganze bewegt, die plastisch-körperliche Erscheinung, zu dem das Raumgebilde in belebenden Gegensatz tritt. Und einzig durch die Festigkeit der Linien, mit der diese Gruppe komponiert war, wurde dieser letzte und höchste Zweck erreicht. Jetzt erst bekam die Luft- und Lichtdarstellung einen Sinn, die Landschaft fing an zu reden und die von der Pflugschar aufgeworfene Scholle erzählt die Geschichte ihres Leidens und Spendens.

* * *

Von jetzt ab sitzt Segantini fest im Sattel; er ist nun ein souveräner Könner und kein Suchender mehr. Aber keineswegs war er einer, der stille stand: unablässig strebte er, sich weiter zu vervollkommnen. So suchte er in der Darstellung des Sonnenlichtes immer noch energischer, leuchtender und prägnanter zu werden. Zwei Mittagsbilder, die er etwa ein Jahr nach der „Scholle" gemalt haben wird, zeigen ihn bei dieser Arbeit. Im Mittelpunkte steht beide Male eine jugendliche Hirtin, um die weiße Bergschafe weiden. Die Hirtin trägt Volkstracht und hat einen breitrandigen Strohhut, der ihr das halbe Gesicht beschattet. Das einemal steht sie aufgerichtet da und schützt sich beim Auslugen mit der flachen Hand wider das zudringliche Sonnenlicht. Das anderemal lehnt sie sich lässig mit Rücken und Ellbogen wider einen seltsam umgeknickten Baumast, wie gegen einen Zaun. Die Bilder sind ganz in Hell gemalt, mit wenigen und lichten Schatten. Wiesenland, Berge und Himmel vibrieren in der lautlosen Stille des Mittags. Die Gestalten scheinen reglos, bloß von ihren heißen Pulsen durchklopft, aber ohne Drang nach irgendwelcher Betätigung, bei der glühenden, saugenden Hitze. — Und neben den Sonnenbildern ein Schneebild! Auch der Schnee breitet Helligkeit um sich aus und läßt die Fernen glitzernd aufleuchten. Die Gestalten aber zerfließen nicht im Licht, sondern heben sich bestimmt und doch in weiten Massen und Umrissen davon ab. Die altbekannten Vorteile dieser Situation mußte ein Maler wie Segantini trefflichst zu verwerten wissen. Sein Bild „Rückkehr vom Gehölz" zeigt dies vollauf. Dem Dorfe zuschreitend, das hinten am Gebirgskamm mit gelberleuchteten Fenstern übers Schneefeld hinlugt, bewegt sich gelassen ein Mädchen daher, das still die schwere Holzfuhre auf dem Schlitten hinter sich dreinzieht. Wundervoll sind die Massen widereinander getönt. Dem bläulich-weißen Schnee antwortet über den Bergen ein gelblich-

weißer Himmel. Leicht von Weiß überflogen, legt sich der klar gezeichnete dunkle Gebirgsstreifen quer dazwischen. Zu seinen Füßen sammelt er das braune Dorf mit den verschneiten Dächern, während der spitze Kirchturm steil hinauf in den Himmel sticht. Dunkler noch als das Gebirge sind das Mädchen und der Schlitten, die, von vorn heraufwachsend, die Schneefläche durchschneiden, bis fast unter die Kammlinie der Berge. Mit jenem rhythmischen Gefühl, das wir immer aufs neue bewundern müssen, ist das Stück für Stück gegeneinander abgewogen, und in eine bezaubernde und doch unendlich schlichte Harmonie gebracht.

Nachdem sich der Künstler das Licht in seinem ganzen Umfange erobert hatte, mußte die Dämmerung für ihn zu einem neuen Probleme werden. Denn auch die Dämmerung hat Licht; es ist in seiner zarten Gebrochenheit nur sehr schwer faßbar. Versuche in dieser Richtung hatte ja Segantini wiederholt bereits mit Glück gemacht. Alle jene Darstellungen von Innenräumen mit Laternenlicht wären da zu nennen. Aber etwas anderes war es doch, das natürliche Tageslicht in seinen letzten verglimmenden Strahlen aufzufangen, die davon durchzogene Reinheit der abendlichen Atmosphäre uns spüren zu lassen und vielleicht ein vereinzeltes Stück künstlichen Feuers dawider zu kontrastieren. Diese Aufgabe stellt sich Segantini in dem Bild „Trübe Stunde", welches der Berliner Nationalgalerie gehört. Vor einem kleinen rauchenden Rundkessel, unter dem ein rotes Feuer glimmt, sitzt auf steinigem Felde des Abends eine junge Bäuerin, fröstelnd, in trübe Gedanken versunken. Ihr gegenüber steht eine gescheckte Kuh, die brüllend den Hals reckt. Die Sonne ist untergegangen; aber ein gelblicher Schein steht noch am Himmel und legt sich breit und hell über das leicht verdunstete Firmament. Über die Felder wachsen bereits die Schatten hin. Nur ein leiser Abglanz von Licht liegt noch darüber, in den vom Kesselfeuer her matte,

zuckende Strahlen eindringen. Alles vereinigt sich, das Schwinden des Tages uns melancholisch fühlbar zu machen: das breite, dunkle, schwach gegliederte Feld, der verlöschende Himmelsglanz und die beiden am Feuer einander gegenüber gestellten, schwach die Horizontlinie überschneidenden Gestalten. Wie eine geheime, unfaßbare Schmerzensregung wallt es durch das kauernde Weib und durch das brüllende Vieh. Deutlich glaubt man das Gebrüll zu hören, wie es halb schmerzlich, halb schauerlich über die verödeten Felder tönt. Das Zwielicht nimmt gleichsam Ton darin an, gleichwie es in den beiden Gestalten gewissermaßen einen Körper gewinnt. Jene wie aus Urgründen der Natur hervorbrechende Schwermut, von welcher bereits der junge Segantini vielfach befallen war, meldet sich auf diesem Bilde nun auch beim reifen Manne. Stets gewohnt, nichts Menschliches von sich abzuweisen, saugte der Künstler jene Trauerstimmung begierig in sich auf und verdichtete sie auf diesem Bilde. Das war die Art, wie er künstlerisch sich selbst bekannte: ganz aus dem Leben der Empfindung heraus.

Noch ein zweitesmal gab Segantini Stimmungen dieser Art künstlerisch Raum und Gestalt. Das war gegen Ende seines Savogniner Aufenthaltes, als er im Sommer 1893 auf einem Berge oberhalb des Dorfes, in dem öde gelegenen, ärmlichen Tusagn sich eine Almhütte gemietet hatte. Er lebte dort oben in den primitivsten Verhältnissen, halb wie ein Urweltler. Die Zimmer waren kleine, dumpfe Löcher mit Holzwänden, und dort hockte die ganze Familie beieinander. Spärlich war mit römischen Heliogravüren nach holländischen Meistern (Israels, Maris, Mauve, Verstraete, Courtens u. a.) etwas Kunst in diese graue Hütte eingeführt worden. Aber draußen waren die saftigsten Weiden, die wonnigsten Alpenblumen, das stattlichste Vieh und die dünnste, klarste Luft. Allein Segantini ging an diesen Herrlichkeiten vor-

bei, noch zwei, drei Stunden tiefer ins Gebirge hinein, bis wo er zwischen Felsen und Steinen eine graue, baumlose, halbvertrocknete Wiesentrift wußte, und dort setzte er sich hin und malte seine „Alpenweide". Das Bild ist erst später in Maloja vollendet worden und hat auch verschiedene Abzeichen von Segantinis letzter Phase. Aber der Konzeption und dem Hauptteil seiner Ausführung nach fällt es doch noch in die Savogniner Periode und darf innerhalb dieser betrachtet werden. Es ist wohl, dem Süjet und der Stimmung nach, das trostloseste Bild, das unser Künstler jemals gemalt hat: „Trübe Stunde" erscheint warm und mild dagegen. Die Natur selbst wirkt auf diesem Bilde karg und hart; kaum das Nötigste gibt sie noch her und gibt es unwirsch her. Aber trotzdem — selbst wo sie verzagt, bleibt die Natur noch groß und gewaltig, und Erhabenheit dünkt uns ihre Herzlosigkeit. Sie spendet ja reichlich unten im Tal; hier oben aber will sie endlich Frieden haben. Brauchen denn stets ihre Brüste zu fließen? Will die Gier der Lebendigen sie unablässig verfolgen? Der Sinn des Lebens ist rauh und hart — so mag sich dieser Sinn unverhüllt hier offenbaren! Jämmerliche, magere Schafe, mit Hälsen und Beinen so dünn wie bei Gemsen, doch ohne deren Schlankheit und Straffheit, drängen sich scheu zusammen, stumpf starrend, müde rupfend, halb versengt vom schattenlosen Sonnenbrand, und doch wie innerlich frierend. Ein trauriger Hirte sitzt dabei, fast Knabe noch, und dennoch kraftlos und müde wie ein Greis. Das von der Sonne rot gebrannte Gesicht ist ihm im Halbschlaf vornübergefallen; die Hände ruhen schlaff und untätig auf den Schenkeln. Immer grauer und schwärzlicher zieht sich das Gelände hinauf. Zwischen Schatten träumt ein verlorener kleiner See. Hochsommer ist's — nur schmale Schneespuren zeigen sich oben auf den Felsengraten, die ein bleigrauer Himmel deckt. Und dennoch in all der Trostlosig-

keit ein Lichtblick! Ganz vorne links sieht man ein Mutterschaf, dem zwei Lämmer an den Zitzen saugen, und liebevoll beugt sich die Mutter zu den Jungen hernieder. Wer in das Herz Segantinis ein wenig hineingeschaut hat, der wird wissen, was damit gemeint ist. Ist ihm doch die Mutterliebe das Symbol der erhaltenden Kraft der Natur! Und selbst hier, wo alles verdorren will, übt diese noch ihre milde, belebende Kraft.

In eine eigentümliche kontrastvolle Beziehung tritt durch diesen scheinbaren Nebenzug die „Alpenweide“ zu einem anderen Gemälde, das gleichfalls auf der Höhe von Tusagn entstand, zu dem Bilde „Die schlechten Mütter“. Dieses aber führt uns in einen Kunst- und Ideenkreis, der eine gesonderte Betrachtung erfordert.

NEUNTES KAPITEL

Im Reich der Träume

Aus poetischen Ideen sind alle jene Bilder Segantinis entstanden, die wir wegen ihrer schlichten Naturwahrheit für simple Abbilder der Wirklichkeit zu halten geneigt sind. Erst wenn wir uns tiefer hinein versenken, spüren wir den Traum. Wie eine stille, begütigende Macht, wie seelische Verklärung liegt dieser Traum über den Bildern des Lebens. Er ist mit der Realität aufs innigste verwebt; nichts Fremdes oder Kaltes trennt ihn davon; denn er ist der schöpferische Urquell, aus dem das Kunstwerk emporstieg.

Schon früh hat Segantini versucht, dem Traum in seinen malerischen Schöpfungen ein Eigenrecht zu verleihen, um sich mittels seiner über die Realität zu erheben. Gedenken wir jenes Jugendbildes „Der tote Held", in dem er eine innere Vision festzuhalten unternahm. Segantini hat später geurteilt, daß dieses Werk ihm mißlungen sei, und daß es ihm habe mißlingen müssen, weil er in seiner Unerfahrenheit sich noch nicht die genügende Herrschaft über den Naturausdruck gesichert gehabt habe. Wer sich in freien Phantasien über die Natur erheben oder besser: aus dem Bereich direkter Sinneswahrnehmungen herauswagen will, der, meinte er, müsse vor allem in ernsthaften und wohlgeleiteten Studien die unberührte Natur in ihrem Licht und in ihrer beweglichen Form sich zu eigen gemacht haben; denn nicht eher könne

ein Kunstwerk die persönliche Empfindung seines Schöpfers oder den lebendigen Sinn der Natur in sich offenbaren.

Segantini ließ also den Eingebungen der Phantasie gegenüber Vorsicht walten. Und selbst als er sich sagen durfte, daß er schon eine beträchtliche Herrschaft über die Erscheinungsformen der Natur gewonnen habe, verhielt er sich noch zaudernd und kritisch. Ein im Jahre 1888, also im zweiten Jahre der Savogniner Periode, gemachter Versuch einer phantastischen Komposition blieb unvollendet im Atelier stehen. Und doch möchten wir geneigt sein, in diesem Entwurf etwas Glückliches und einen feinen Hauch von Poesie zu erkennen. Es ist dies das schöne Bild „Morgenstunde". Der lockere Reigen schwebender Genien, über duftenden Wiesen, vor leuchtenden Firnen, mutet uns als reizvolle Personifikation scheidender Frühnebel an, die in dunstig-weißen Streifen über die Täler hinziehen. Trotzdem hat der Meister dieses Bild verworfen, vielleicht auch für eine geplante reifere Durchführung zurückgestellt.

Nur äußerlich wäre das Bild „Ein Rosenblatt" hier anzuschließen, nämlich die 1889 vorgenommene Übermalung des Jugendbildes einer sterbenden Schwindsüchtigen, von dem früher die Rede war. Dieses Bild könnte man getrost als die nach dem Leben gemachte Studie eines aus dem Morgenschlaf in weißen Kissen erwachenden jungen Weibes nehmen, wenn — der Titel nicht wäre. Zu diesem Titel aber hat Segantini sich in einem Briefe an Vittore Grubicy vernehmen lassen. Vittore hatte denselben beanstandet und statt dessen „Rosenknospe" vorgeschlagen. Dagegen wehrte sich Segantini, indem er erzählte, wie eine sinnliche Empfindung ihn bei einer Rose verfolgt und zu seinem Staunen ihn nicht mehr losgelassen habe. „Wenn ich diese Blume entblättere, dann sehe ich ein blondes, rosiges, feistes und rundliches Köpfchen, mit einem Ausdruck voller Süße und Güte."

Hier liegt also eine Art von Zwangsvorstellung und Halluzination dem Bilde zugrunde: gewiß eine psychologisch nicht uninteressante Tatsache.

Ganz ähnlich verhält es sich mit einem dritten Bilde. Doch ist uns hier der seelische Vorgang noch intimer bekannt. Als Segantini eines Tages — so erzählte er selbst — den äußersten Grat einer hochgelegenen Alpe zu erklimmen im Begriffe war, da sah er, während ihm nur noch wenige Schritte bis zum Gipfel fehlten, eine große Blume sich klar und rein vom strahlend blauen Himmel abheben und deutlich dawider abzeichnen. Es war eine Blume von hoher Schönheit und von einer Leuchtkraft, wie er sie nie gesehen zu haben vermeinte. Auf dem Bauch am Abhang liegend, betrachtete er das holde Wunder, wie es ganz allein und in vollem Licht vor dem Himmel dastand. Und da geschah es, daß die Blume gleichsam vor seinen Augen ins Riesige emporwuchs, und daß sie in seiner Einbildung reizvolle menschliche Formen bekam. Der große Stengel wurde zu einem gebogenen Ast, und darauf stützte sich voller Anmut die sitzende Gestalt eines blonden und rosigen jungen Weibes, das ein nacktes Kind auf dem Schoße trug; und das Kind hielt in den Händen einen dunkelroten Apfel, wie er dem kräftigen Stempel, der aus der Blume emporstieg, entsprach. Diese Vision hat dann Segantini gemalt und nannte sie: „Da un fiore dell' alpe", „Von einer Alpenblume" — auf diese Weise dankbar den Ursprung bezeugend. Später freilich erschien ihm dieses Bekenntnis weniger wichtig und, eine sittliche Idee mit der phantastischen Vision verknüpfend, taufte er das Bild „Die Frucht der Liebe", indem er jetzt den Nachdruck auf die Gestalt des Knaben legte, der auffallend stark, vor Gesundheit strotzend und lachend gebildet ist. Auch dieses Werk, wiewohl es mit Fleiß zu Ende geführt wurde, hat dem

Künstler später nicht mehr genügt. Er nannte es „ein zaghaftes Werk, das mich meine Unfähigkeit fühlen ließ".

Mit ganzer Seele und mit innerer Befriedigung aber war er bei einem anderen Werke, obgleich gerade dieses ihm mancherlei Kummer bereitet und ihm auch nachträglich in Gedanken und Werken immer wieder aufs neue viel zu schaffen gemacht hat. Dieses Bild entstand neben und nach dem Gemälde „Die Scholle" in den Jahren 1890 und 1891 und ist für den Entwickelungsgang des Künstlers von kaum geringerer Wichtigkeit. Alte Gedankengänge fanden darin ihren erlösenden Abschluß; neue wuchsen daraus hervor. Es ist das Gemälde „Die Hölle der Wollüstigen", auch „Nirwâna" genannt, und befindet sich heute im Museum zu Liverpool.

Die Anregung zu dem Bilde verdankte Segantini einer buddhistischen Sage. Frauen, die ihr Leben in Wollust verbracht haben, lautete es daselbst, seien nach ihrem Tode dazu verdammt, auf öden Schneefeldern klagend umherzuirren. Den Maler in Segantini reizte wohl sofort diese Zusammenstellung gespenstisch bleicher Gestalten mit ausgedehnten Schneeflächen. Das war Silbergrau auf Weiß: ein reizvoller, schwieriger, noch keineswegs ausgeschöpfter Farbenakkord. Ein interessanteres Thema, um sich auf einem großen Bilde an die Darstellung einer tiefen Schneelandschaft zu machen, war schwerlich auszudenken. Somit griff er zu. Wiederholt schon hatte ihn die graubündnische Alpenwelt zu Schneedarstellungen gereizt. Jetzt sollte es ein Haupttreffer werden.

Die Schneelandschaft dieses Bildes ist denn auch eine der schönsten, die Segantini je gemalt hat. Das hört man allein schon aus dem Bedauern jener, die den „buddhistischen Stoff" nicht verwinden können. Das breite Weiß der vorderen Fläche, aus der einige kahle Baumäste sich spinnenhaft herausrecken; der

schwärzliche Mittelstreifen der unteren Berge; das abermalige, noch leuchtendere Weiß der dicht verschneiten Gebirgskämme und, als letzter Ton darüber, das helle Gold des abendlichen Himmels: das war eine Farbenmusik von solch bezauberndem Wohlklang, daß alle davon gebannt waren. Aber da gab es dann diese in der Luft liegenden „unverständlichen Weiber"! Daran stießen sich ungemein viele. In der Tat kann man zweierlei dagegen einwenden. Der eine Einwand liegt im Thema. Die Malerei erklärt sich nicht selber, sondern bedarf einer Deutung; mit anderen Worten: es ist über das „eigentliche" Gebiet der Malerei in diesem Bilde hinausgegriffen — freilich, wie man hinzufügen muß, ohne daß die Malerei als ästhetische Sinnenkunst dabei zu kurz gekommen wäre. Denn wenn man auch mit dem Verstande ganz und gar nicht begreift, was diese schwebenden Frauenfiguren auf diesen Schneefeldern zu suchen haben, selbst dann noch kommt das Auge sehr wohl auf seine Rechnung, weil die malerische Verbindung dieser silberhaft-bleichen Spukgestalten mit den weißen, glitzernden Schneeflächen etwas Schönes ist: wie schon oben hervorgehoben. Der zweite Einwand aber trifft die spezielle Lösung und wird nicht zu entkräften sein. Segantini hat auf diesem Bilde seine „Wollüstigen" gleichsam in der Luft liegend gemalt, fast wie auf einem Polsterbett, das man nicht sieht; und er hat sie für Spukgestalten zu schwer, zu körperlich gemalt. Freilich ist auch hier im einzelnen viel Schönes: die schmerzensbleichen, wie abgestorbenen Gesichter; die schwarzen reichen Haare, die sie wirr umflattern; die matt und ergebungsvoll hingelegten Arme. Aber diese bestechenden Einzeldinge helfen doch über das beunruhigende Gefühl nicht hinweg, daß hier mit den Gesetzen der Schwere und des Fliegens ein zweifelhaftes Spiel getrieben wird. Die beiden in der Mitte des Bildes einander begegnenden Figuren behalten etwas Unorganisches.

Ob dieses der Grund gewesen sein mag, weshalb man das Bild in Berlin, wo es 1891 auf der Internationalen Kunstausstellung zu sehen war, so kühl aufgenommen hat, wird nicht leicht festzustellen sein. Vermutlich hat man dort das Bild überhaupt nicht verstanden; denn in jenen Jahren war in der preußischen Hauptstadt kaum der erste Hauch eines erwachenden Kunstgeistes zu spüren und Publikum wie Künstlerwelt staken noch tief in alten Vorurteilen. Nur hierdurch wird es zu erklären sein, daß man die Schöpfung Segantinis einer — „ehrenvollen Erwähnung" für wert erachten konnte: was natürlich eine Lächerlichkeit ist, denn entweder gar nichts oder die goldene Medaille gebührte diesem Bilde, schon rein wegen seiner vorzüglichen Malerei. Segantini schäumte auf, als er von der ihm zuteil gewordenen „Auszeichnung" Mitteilung erhielt, und, kurz entschlossen, telegraphierte er umgehend zurück: „An Vorstand und Jury der Internationalen Kunstausstellung, Berlin. In keiner Ausstellung der Welt, vom ersten Tage, wo ich ausstellte bis heute, hat es je eine Kommission gegeben, die sich befugt geglaubt hätte, mich zu beleidigen, außer derjenigen von Berlin. Ich bitte nur um eine einzige Vergünstigung: mich öffentlich aus der Liste der von Ihnen Ausgezeichneten zu streichen. Giovanni Segantini." Natürlicherweise erklärte man daraufhin den Künstler in Berlin für „größenwahnsinnig".

Auch sonst wurde Segantinis künstlerisches Selbstgefühl bei diesem Bilde auf unangenehme Proben gestellt. Mit Vittore Grubicy kam es darüber, wenn auch nicht gerade zum Bruch, so doch zu einer nie wieder recht aufgewärmten inneren Abkühlung. Gleich bei der ersten Besichtigung des Bildes gerieten die beiden aneinander. — Vittore, von der Schneelandschaft aufs höchste angezogen, empfand die schwebenden Figuren als störend, und unwillkürlich hielt er die flache Hand vor die Augen, um die Figuren damit zu verdecken und so das Landschaftliche rein zu

Die Hölle der Wollüstigen.

Ölgemälde 1890.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

genießen. Segantini sah diese Gebärde und brauste auf. Es kam zu einem lebhaften und durchaus nicht etwa freundschaftlichen Disput. Vittore, der seinen Kunstanschauungen nach aus der naturalistischen Schule hervorgewachsen ist und diese bis auf den heutigen Tag nicht verleugnet, wollte von Themen der gewählten Art bei Segantini überhaupt nichts wissen. Insbesondere aber kränkte er den Künstler dadurch, daß er seine überlegene Bildung herausstrich und dem Bildungsdilettanten und Autodidakten Segantini (sachlich vollkommen richtig) vorwarf, daß er die buddhistische Sage, die er hatte darstellen wollen, nicht verstanden habe. Den gleichen Standpunkt vertrat er tags darauf in einem längeren gelehrten Schreibebrief. Segantinis Antwort war kurz und bündig. Sie lautete: „Verehrtester, erwartest Du, daß ich Dir antworte? . . . Wie ist das möglich? Wir sind so weit davon entfernt, einander zu verstehen, daß ich glaube, es wird das beste sein, nicht mehr davon zu sprechen."

Segantini hatte ein Recht, so zu denken. Denn mochte es auch sein, daß er jene buddhistische Legende nicht scharf aufgefaßt oder willkürlich umgedeutet hatte — war es denn seine Aufgabe, buddhistische Legenden zu illustrieren? Begehrte er von diesen mehr als etwa eine Anregung? Stand nicht darnach der Stoff zu seiner freien Verfügung, daß er damit machen konnte, was er wollte? In der Tat kann ja das Bild nur dadurch innerhalb Segantinis Werk von Bedeutung sein, daß es mit dem eigenen Seelenleben des Künstlers in Berührung steht. Mochte er immerhin Buddha mißverstanden oder vergewaltigt haben — wenn er nur von sich selber eine reine und wahrhaftige Kunde gab! Diese aber wird jedermann vernehmen müssen, der in des Künstlers Seele zu lesen sucht. Er wird begreifen, daß dieses Gemälde der Wollüstigen, denen so qualvolle Höllenstrafen (seelisch qualvolle!) ausgesonnen werden, im innigsten Zusammenhang steht mit der

hohen Verehrung, die Segantini für das Wesen der Mutterschaft hegte. Diese Empfindung hat ihn so völlig beherrscht, daß, wenn man ihn nach der geistigen Seite hin mit einem kurzen Schlagwort charakterisieren wollte, man ihn den „Maler der Mütterlichkeit" nennen müßte.

Als mutterlose Waise war Segantini in die Welt getreten, und alles, was eine Mutter einem jungen Menschenkinde zu sein vermag, hatte er nur aus dem scharfen Stachel der Entbehrung kennen gelernt. Die Stiefschwester war das Gegenteil einer Mutter an ihm gewesen. Hart und lieblos wurde er in der Welt umhergestoßen, und das ganze unermeßliche Flachland der Traurigkeit und der Schmerzen ist er, nach seinem eigenen Worte, durchschritten. Ein Wunder, daß er nicht unterging! Alles verdankte er nur sich selbst und seinem unzerstörbaren Lebensinstinkt. Aber mit Grausen mußte er denken, an welch leicht zerreißbaren dünnen Fäden sein unbehütetes Dasein zwanzig Jahre lang gehangen hatte. Darum erkannte er so tief die Pflichten und das Wesen der Mutterschaft, und der Mutterberuf galt ihm als ein heiliges, von der Natur eingesetztes Amt, das zu verletzen nicht etwa als Verstoß wider ein beliebiges Sittengesetz, sondern als Beleidigung der Natur selbst und ihrer eingeborenen Satzungen zu ahnden war. Darum gerade verwies er in seiner Kunst mit solcher Geflissentlichkeit auf das Muttergefühl in der Tierwelt, weil er hier mehr als durch Darstellungen aus der Menschenwelt predigen konnte, daß Muttergefühl und Naturgefühl dasselbe seien. Darum hatte er auch eine fast mystische Verehrung vor dem Weibe, diesem Gefäß der Mutterschaft. „Liebet und achtet und verehret das Weib," lauten seine Worte, „denn es hat Euch das Leben gegeben und es schenkt Euch die Liebe. Das Weib ist unsere Göttin wie die Kunst unser Gott." Deutlicher noch schrieb er an die Dichterin Neera, daß er nur an demjenigen Weibe Wohl-

gefallen finde, das die treue geistige Gefährtin des Mannes, gewissermaßen dessen zweite Seele sei, die sein Ideal zu hegen wisse und ihn für Pflicht und Ehre erwärme. Aber nur durch seine häuslichen Tugenden, durch seine Treue zumal erwerbe das Weib sich jene hohe Stellung, die ihm Verehrung und Ehrfurcht einbringe. Das gegenwärtige moderne Leben der bürgerlichen Gesellschaft zeige aber leider zumeist das Gegenteil, nämlich nervöse Damen, die, statt gute Mütter und treue Gefährtinnen zu sein, sich lieber zu selbstsüchtigen Koketten ausbildeten. Und damit rissen sie sich los von Sinn und Wesen der Natur.

Oft hatte Segantini die Mutterschaft verherrlicht. Wie ernst es ihm damit war und welch streitbaren Nebensinn er damit verband, zeigte er erst jetzt, wo er die Hölle der Wollüstigen malte. Die Wollüstige war ihm das seiner Natur nach entartete und darum von der Natur verstoßene Weib. Die Strafe mußte kommen, sobald das Weib, der verruchten Körperschaft ledig, zu einem tieferen Leben erwachte. Dann mußte ihm aus der Seelenqual bitterste Erkenntnis kommen. Symbolisch hat das Segantini auf jenem Bilde auszudrücken unternommen. Kalt wie die Herzen der Wollüstigen, der „schlechten Mütter", erscheint jene Natur, in die sie verbannt sind, kalt und eisig, weil auch sie unmütterlich ist. Sie spendet nichts mehr von dem, was sie sonst so reichlich gibt. Sie hat ihrer Mutterpflichten vergessen. Ein weißes Leichentuch breitet sie über ihre Brüste, die zu Eis erstarrt sind; Schnee, Schnee, nichts als Schnee verdeckt all jene warmen Quellen, daraus sonst Milch und Honig floß. Eiseswüste rings umher. Und dort hinein sind dann jene verstoßen, die zu Lebzeiten erfrorenen Herzens waren. Bis in die innersten Glieder sollen sie spüren, wie kalte Unmütterlichkeit tut, und sehnen sollen sie sich nach der Sonne warmen Wohltuns und behütender Menschen- und

Elternliebe, die nun hinter der kalten Firnenwelt hoffnungslos für sie erlischt.

— — Gedankengänge dieser Art kamen direkt aus Segantinis innerstem Empfindungsleben. Darum ließen sie ihn auch nicht wieder los. Und stets von neuem, bis in die jüngsten Zeiten hinein, war er tätig, künstlerische Ausdrucksformen dafür zu ersinnen. Bald überwog die positive, bald die negative Seite des Gedankens. Dem Positiven hatte er zuerst in der „Frucht der Liebe" allgemein gültigen Ausdruck zu geben getrachtet. Doch war er wohl für sein Gefühl zu sehr innerhalb des Menschlich-Banalen geblieben. Darum griff er das Thema noch einmal auf und nannte dieses Bild (das in zwei Exemplaren besteht) „Der Lebensengel". Das gewöhnliche irdische Weib ist hier zu einer Göttin der barmherzigen Liebe idealisiert. Daher denn auch der zweite Titel des Bildes „Dea christiana"; ein ursprünglich beabsichtigter, dann aber fortgelassener Reigen von Engelputten hätte diesen Sinn noch besonders unterstrichen. Es hat einer solchen Unterstreichung nicht bedurft. Die ganze Anlage des Bildes hebt uns über die gemeine Wirklichkeit hinaus. Der Baum, auf dem schon jene aus der Alpenblume hervorgegangene Mutter saß, wurde beibehalten. Aber die Füße des „Lebensengels" berühren nicht mehr den Erdboden. Wie ein paradiesischer Vogel sitzt das mütterliche Weib oben in den Zweigen des Baumes, der uns den Lebensbaum bedeuten soll. Regenbogenfarbene Lüfte sind mit weichem Perlmutterglanz um die Liebliche ausgegossen. Goldene Haare fließen von dem reizendsten Haupt über Hals und Schultern bis auf Arme und Hüften hernieder. So sitzt sie da, unendlich still und milde, wie eine Madonna von Giorgione. Auf ihren Schoß hat sie ein Kind genommen und drückt den holden kleinen Schläfer voll Innigkeit an die Brust. Auf ihrem Antlitz und in all ihren Gebärden ist zu lesen, daß nicht dumpfes, fleischliches

Behagen und Verliebtheit in die eigene Brut sie beseelen, sondern daß in ihrer Liebe ein göttlicher Funke entzündet ist, der treue Hut und Barmherzigkeit heißt. „Caritas“ ist der Name dieser christlichen Gottheit.

Als Gegenbild dazu hat dann Segantini auch die heidnische Gottheit, die „Dea pagana“ gemalt, und die hieß ihm schlichtweg die „Göttin der Liebe“. Irgendein tadelnder Nebensinn ist gewiß nicht darin zu suchen, eher eine Ergänzung. Schätzte er doch neben der Mutterliebe im Weibe nicht minder die eheliche Liebe. Und beides erst zusammen bedeutete ihm das ganze Weib. Freilich ist die Sinnenfreude, als Grundlage der Gattenliebe, gleichzeitig — wofern sie sich in der falschen Richtung ergießt — auch die Quelle vieles Verderbens. Doch darauf findet sich in jenem Bilde keinerlei direkte Hindeutung. Die süße, wonnige Sinnlichkeit, die die heidnische Liebesgöttin in ihrem Schlummertraum durchfließt, ist vielmehr völlig rein, weil unverhehlt und natürlich. Voller Anmut ruht sie im eigenen Arm und ein Lächeln der innigsten Glücksbefriedigung schwebt um ihre Lippen. Ein rubinrotes Schleiergewand, in welches das nach beiden Seiten hochaufflatternde Rothaar sachte verfließt, umgibt die Wohlgestalt mit schmeichlerischem Gekose. Füße und Brüste sind nackt und, wie das raffaelisch-süße Antlitz, von überirdischer Weiße. So schwebt die schlummernde Göttin, wie von unsichtbaren Händen getragen, durch den Äther dahin, hoch über der Erde, die unter ihr verdunkelt. — Soviel Schönes das Bild uns zeigt: zu den Urschöpfungen Segantinis gehört es nicht. Wie man an Raffael und Botticelli davor denken muß, so auch an den Engländer Watts. Diese Idealgestalt ist von Konventionalismus gestreift. Gut tat es Segantini nicht, wenn er sich allzu weit vom Boden der Natur zu erheben suchte. Zumindest aber mußte alsdann die Leidenschaft der Empfindung helfend eintreten, die auf diesem Bilde fehlt.

Das Thema von der Hölle der Wollüstigen lag tiefer in Segantinis Blut. Immer wieder taucht es in ihm auf, zumal da die erste Lösung ja, trotz hervorragender malerischer Vorzüge, nicht voll gelungen war. So suchte er der Aufgabe zunächst zeichnerisch beizukommen. Es ließ ihm keine Ruhe, daß die Schwebegestalten der Wollüstigen auf dem großen Bilde zu schwer und zu materiell geraten waren. Diesen Fehler suchte er zunächst zu beheben. Er schuf ein Blatt, auf dem er den goldig-hellen Schneetag in eine dunkel-blaue Schneenacht verwandelte. Und in dieser Dämmerung verlor alles an Substanz. Mehr Nirwâna-Charakter wurde erzielt. Nebel ziehen im Hintergrunde einher, die die Bergesspitzen überspinnen. Die Spukgestalten der Büßerinnen aber sind aus der Mitte des Bildes verbannt und an der linken Seite zu einem weheerfüllten Zug versammelt. Noch sind sie auf dem Rücken liegend dargestellt. Aber die Haltung ist leichter, schwebender geworden. Kompositionell war diese Fassung entschieden ein Fortschritt; aber als endgültige Lösung mochte sie der Künstler dennoch nicht gelten lassen.

Da sprang ihm ein neuer Gedanke hilfreich bei. „Die Wollüstigen", das war zu allgemein. Das ließ sich seinem Charakter nach weder malerisch, noch zeichnerisch in dieser Komposition genügend ausdrücken. Wie aber, wenn man das Unmütterliche stärker betonte, die abgebrochene Mutterbeziehung zum eigenen lebenden Kinde? Dann mußte das Kind mit auf das Bild und es mußte nach der Mutter hilflos verlangen, die ihm keine Liebe zu spenden hatte. Das war es! — Und in diesem Sinne schuf darauf Segantini sein neues Bild „Die schlechten Mütter".

Wie um den Gedanken zuerst zu erproben, schickte er eine Zeichnung voraus. Er behielt auf derselben die Nacht und das Schattenhafte bei und nannte sie, die grausamste Spitze des Gedankens hervorkehrend, „Kindesmörderinnen". In schwarzen Ge-

wändern fliegen diese durch die Nacht, in zwei Zügen, und eine von ihnen bleibt mit den Haaren in einem Baume hängen, während andere der Unseligen nahe herbeischweben. Das Schweben ist diesmal kein Liegen mehr, sondern ein aufrechtes Hingleiten. Auch dies ist eine Verbesserung, weil es natürlicher ist.

Damit war für das neue Bild eine befriedigende Grundlage geschaffen. Mit freiester Selbständigkeit hat es sich darauf entwickelt. Die zweimal dargestellte Nacht wurde verworfen und wieder, wie auf dem ersten Bilde, eine lichte Abendstunde, direkt nach dem Verschwinden der Sonne, gewählt. Unzweifelhaft war dies der malerisch günstigste Moment: es herrscht bleiche Beleuchtung vom Himmel her, aber zugleich strahlt das Schneefeld noch in blendendem, nur leise blau überhauchtem Weiß. Sodann strich Segantini die beiden Muttergestalten, die zum Baume heranschweben. Jene eine, die sich mit ihren Haaren im kahlen Gezweig verfangen hat, hängt ganz allein in der gräßlichen Einöde. Nur seitlich in der Ferne sieht man einen Zug ähnlicher Büßerinnen schattenhaft verschweben. Und da das ganze Bild jetzt wieder hell geworden ist, so mußte auch das schwarze Gewand fallen. Es ist an seine Stelle ein lichtbraunes, schleierartiges Kleidungsstück getreten, das in der Farbe den Haaren der Unseligen entspricht.

So entstand jenes Gemälde, das seit einer Reihe von Jahren eine vornehmste Zierde der Wiener „Modernen Galerie" bildet. Es ist nach zwei Seiten bedeutungsvoll. Zunächst ist es die letzte und unzweifelhaft eindrucksvollste und tiefstempfundene Schöpfung im Kreise der sogenannten Nirwâna-Bilder. Ein unglaubliches Weh ist in der Figur der einsamen Verdammten ausgedrückt. Die ganze Biegung ihres Körpers ist wie eine weinende Wehklage; die ausgestreckten Arme sind wie hilflose Verzweiflung; die flatternd im Baume hangenden Haare sind wie der Schmerz einer

Selbstmörderin; und das sterbensbleiche Antlitz mit dem verzogenen Mund und den eingedrückten Augen ist wie die Folterqual der Reue. Erschütternd aber wirkt das suchende, dürstende Köpfchen des verlassenen Kindes, das sich über die nackte kalte Mutterbrust beugt, die in Lieblosigkeit verfroren ist. So sind Schuld und Qual und unseligste Selbstzerrissenheit wie von einem großen Dichter und Seelenkünder mit unbeirrbarer Hand auf dieses Bild gemalt.

Und zweitens ist dieses Bild auch eine der schönsten, ja berückendsten Leistungen des Malers der Höhenluft. Die wundervolle Klarheit dieses Abends ist unbeschreiblich. Der kalte Duft, der von den Bergen aufsteigt, im blassen Gold der untergehenden Sonne, rührt an jedes Herz. Das bläulich-weiße Leichentuch des Schnees stimmt zu ernster Andacht und Versenkung. Die Meisterschaft der technischen Behandlung ist hier schon etwas Selbstverständliches geworden. Man sieht sie nicht mehr, weil sie ganz nur Stimmungsausdruck, nervöse Schwingung, poetisches Gefühl geworden ist. Die vollendetste Kunst der Malerei scheint auf diesem Bilde einem Dichtergeist zu dienen: und eben das ist ihr höchster Triumph. Sie steht auf dem Gipfel ihrer Macht; aber diese Macht offenbart sich gleichsam absichtslos.

ZEHNTES KAPITEL

Der Dichter und der Denker

Unsere Maler haben sich ein unschönes Wort ausgedacht, mit dem sie dasjenige zu brandmarken suchen, was entweder weniger oder auch — mehr ist als technische Malfertigkeit. Dieses Wort heißt „literarisch". Es ist ein richtiges Modewort und man begegnet ihm auf allen Gassen und in allen Zeitungsspalten. Ursprünglich sollte es wohl diejenigen treffen, die durch Geistreichigkeit und tiefsinnige Extravaganz ihren Mangel an wahrem und echtem Können zu vertuschen suchen. Seitdem aber hat man sich längst daran gewöhnt, es auf alles anzuwenden, was Geist, Phantasie, Gemütskraft, Weltanschauung ist und was einem Werke des Könnens erst die Weihe hoher Kunst verleiht. Es ist das Wort geworden, mit dem sich die Phantasiearmen und Ideenlosen an den überragenden Kunstgeistern rächen.

Auch Segantini ist „literarisch". So vollkommen seine Malerei rein als Malerei ist: wer lediglich vom artistischen Standpunkt aus an sie herangeht, der wird niemals den Künstler voll begreifen. Er wird den Menschen übersehen, der dahinter steht, den Menschen mit den tiefen, starken Erlebnissen, den Menschen mit dem hohen, ernsten Gedankenflug, den Menschen mit dem dichterischen Ohr und mit dem guten, großen Herzen. Dies alles ist in den Augen gewisser Leute „literarisch", aus dem einfachen Grunde, weil es nicht fachlich-beschränkt ist. Segantini aber hat mehr sein wollen, mehr sein müssen als ein interessanter Pinselvirtuose.

Seine Kunst war ihm das Mittel, mit dem er sein Verhältnis zu Welt, Gott und Natur umschrieb und bekannte. Nicht um zu brillieren hat er gemalt, sondern weil er seinem übervollen Herzen durch die Kunst einen Ausdruck geben wollte, weil er seine wogende innere Welt in greifbare Anschauung hat übersetzen müssen. Und weil er so stark und lauter empfunden hat, eben deshalb hat er auch so vibrierend und eindringlich gemalt.

Sein Innenleben aber war so reich, daß nicht alles in die malerische Form hat aufgehen können. „Je mehr ich mich in die Kunst versenke und in ihr und für sie lebe," gesteht er unumwunden zu, „um so mehr fühle ich mich gedrungen, mich nicht nur mittels meiner Werke, sondern auch durch die Schrift auszusprechen, um die Bedeutung dieses Wortes „Kunst", oder doch des Teiles, der mich betrifft, nämlich der Malerei, darzulegen." Aber nicht nur in diesem beschränkten Sinne, als Fachtheoretiker, ist Segantini mit der Schrift in Berührung getreten. Auch Dichterisches hat sich in ihm geregt und suchte so oder so einen Ausweg. Ist nicht die Geschichte seiner Kindheit, wie er sie uns erzählt hat, Wort für Wort mit Dichteraugen angesehen und mit Dichterworten vorgetragen? Und so hat er auch manchmal in Briefen, wenn er in ein heiteres Geplauder geriet, unversehens drauf los gedichtet, weil es seinem künstlerischen Fühlen natürlich war, in Bildern und Phantasien zu reden.

Ein Beispiel! Die Dichterin Neera hatte ihn einmal im Scherz gefragt, ob er auf seinen Bergen auch etwas vom ersten Mai, dem großen Sozialistentage, gespürt hätte? ob nicht vielleicht einige Blumen oder Bäume ihm Revolution gemacht hätten? „O gewiß, liebe Frau," antwortete Segantini, „die Bäume stöhnten mit kläglichem Gepfeif, und so taten auch die Blumen. Die kleinen Sternblumen hielten ihre weißen Augenlider geschlossen und zitterten auf den zerbrechlichen kleinen Stielen. Dieses gewahrte

ich von meinem Fenster aus und, von Mitleid ergriffen, nahm ich meinen Hut und ging hinaus. Draußen aber sprach ich also zu den Blumen und Pflanzen: Sagt mir, o geliebte Freunde meiner Seele! Ihr, die ich als meine teuren Genossen schätze, weil Ihr mir Schatten spendet, der voller Frische und Wohlgeruch ist — sagt mir, warum seufzet Ihr und ergeht Euch in Klagen? — Ein Spottgelächter empfing meine Worte und ein lang hingezogenes Gepfeif. Alles schwieg einen Moment lang, und darauf fingen sie alle zusammen an zu schwätzen: Schämst Du Dich nicht, daß Du kommst, unsere Unfähigkeit zu verhöhnen? Du, der Du Beine hast, die nicht an Wurzeln kleben, der sich bewegen und denken und bei Unwetter sich bergen kann? Weshalb kommst Du, uns zu kränken, die wir unfähig sind, uns fortzubewegen, wenn der Wind uns rüttelt und der Sturm uns schüttelt? — Ich glaubte nicht, Euch zu kränken; ich kam zu Euch, weil ich Euch liebe und Euch verstehe. — Du Schwindler! Du liebst uns, weil Du an uns Genuß und Freude hast, und nicht um unser selbst willen. Geh! Du bist nicht mehr wert als die übrigen. Ihr beklagt uns und bemitleidet uns, und immer doch verachtet Ihr uns. Wir aber beneiden Euch und fürchten Euch und verachten Euch desgleichen. — In diesem Moment riß mir der Wind den Hut vom Kopfe und trug ihn weit fort, und ich, indem ich hinterherlief, um ihn zu fangen, dachte nicht daran, daß viele der kleinen Sternblumen, die ich so liebe und bemitleide, unter meinen Füßen zerdrückt wurden. Bei der Rückkehr dachte ich freilich daran; aber was sollte ich tun? Es gibt ein Gesetz, das außerhalb unseres Willens steht. Eben jenes, das das gesamte Universum lenkt, lenkt auch die Ameise im Ameisenbau, gleichwie jeden Grashalm, der da sprießt, und jeden Regentropfen, der da fällt.“ So ließ Segantini mit feinem Humor die Blumen Rebellion machen, indem er einige symbolische Hin-

deutungen auf das ewige, weil natürlich-gesetzmäßige Verhältnis zwischen Bevorzugten und Unterdrückten munter mit einstreute.

Während er sich hier selbst mit einem Gran von Ironie als Vertreter der Herrenkaste einführte, gehörte er doch, seiner Herkunft und seinen Jugenderlebnissen getreu, mit allen Fasern seiner Empfindung durchaus zum Volke: zu dem Volke, das da dient und arbeitend ringt, und das mit tiefer, sehnsüchtiger Inbrunst an den golddurchwirkten Verheißungen hängt, die ihm ein künftiges Himmelreich auf Erden prophezeien. Die ganze Glut solcher Gefühle hat er in einer (Fragment gebliebenen?) Prosadichtung, die er 1893 mitten unter seinen malerischen Arbeiten nach und nach niederschrieb, in Worte gefaßt. „Der Traum eines Arbeiters" betitelte sich dieses Werkchen, und es möge hier, nach dem Manuskript, einiges daraus mitgeteilt werden.

Es ist natürlich eine Utopie, und wenn auch der Idealstaat, der uns dort geschildert wird, mancherlei bekannte Züge aufweist, so ist doch die dichterische Einkleidung merkwürdig originell und zeugt von selbständiger Phantasie-Eingebung. Der Erzähler ist in einem Eisenbahnzuge eingeschlafen und wird plötzlich durch das Geschrei „Zürich! Zürich!" scheinbar geweckt. Er springt heraus — indes der Zug rast gleich weiter und er steht auf einem weiten Schneefelde, ohne sein Gepäck, ohne die Ahnung eines Weges. Er hat darauf eine Vision, und in dieser Vision soll sich offenbar die gegenwärtige Gesellschaftslage der Menschheit symbolisieren. Er sieht von allen Seiten Eisenbahnzüge auf sich losbrausen, die schienenlos daherschnaubten und ihn unfehlbar zu zerschmettern drohen. Da erblickt er neben sich eine Telegraphenstange, die er hurtig erklimmt. Von dort überschaut er das ganze grausige Bild der über das Schneefeld hin ziellos widereinander lossausenden Maschinen und Waggons. Im Inneren der Waggons sieht er schmausende Gesellschaften, zechend und Reden haltend

an überfüllten Tafeln. Auf den Trittbrettern stehen andere, halb geduldet, und lungern gierig und bettelnd, zuweilen durch ein paar Bissen belohnt, hinein. Der große Haufe aber rennt heulend, einander stoßend und scheltend, hinterher, keuchend, in zerrissenen Kleidern, ohne Aussicht auf jemalige Erhörung. Es erfolgt darauf der Zusammenstoß der Maschinen unter furchtbarem Gepolter. Blitzaufzucken, Rauchgeprassel, Wehegeschrei und entsetzlicher Wirrwarr! Das ganze Feld ist mit Trümmern und zuckendem Menschenfleisch besäet. Immer noch brausen vereinzelte Eisenbahnzüge heran, und einer stößt auch wider den Pfahl, auf den der Erzähler sich geflüchtet hat. Aber statt hinunterzustürzen, fühlt er sich in die Luft gehoben und von einem unsichtbaren Arm von dannen getragen. Unter ihm raucht die Erde von Blut und Trümmern. Aber alsbald entschwindet ihm dieses Feld — er wird höher und höher getragen —, doch dann schwindet auch der Arm, der ihn stützte. Er stürzt abwärts, während gleichzeitig die Frühsonne den Nebel zerteilt und er so das Land gewahrt, das unter ihm liegt. Da ist ihm plötzlich, als stürze er nicht mehr. Einige zehn Meter über dem Boden schwebend, blickt er ruhig in ein grünes, lachendes Gefilde, das sich unter ihm dehnt. Ein silberner belebter, wohl eingefaßter Strom teilt dieses in zwei Hälften, und über dem Strome schwebt er jetzt dahin. Dann fliegt er über blonde reifende Getreidefelder; dann über schwellende Rebenhügel; dann über duftendes Weideland. Da naht ihm plötzlich eine dichte große Wolke, die ihn verschluckt. „Bestürzt verlor sich mein Blick in dieser blauen Finsternis — als eine rosige Lichtscheibe heranrollte, die das eintönige Grau unterbrach. Gespannt blickte ich dorthin, da ich nicht begriff, was das zu bedeuten habe. Da sah ich, wie die Scheibe größer und größer wurde, bis es mir endlich schien, daß sie menschliche Gestalt annahm, Weibesgestalt. Aber kaum hatte

die Gestalt sich gebildet, so daß sie gleichsam lebendig und faßbar dem Auge erschien, da zerrann sie schon wieder, zerfloß in rosige, leuchtende Flecken. Aber ich blickte immer hin, und da begann sie neuerdings zusammenzurinnen, derart, daß sie zwar flüssig blieb, aber doch genau unterscheidbar in ihrer durchsichtigen Lichtform, wunderrein an Gliedern, deren jedes einzelne zum Ganzen im besten Verhältnis stand. Von dem schönen Haupt senkten sich flatternd, auf Busen und Hüften, die lockeren welligen Haare wie blasses Gold. Ich wandte das Auge nicht ab, und die göttliche Wohlgestalt umgab sich mit einem silberigen Lichtschein, der, indem er sich ausbreitete, die finsteren Schatten der Wolke zerstreute. Diese zerging mehr und immer mehr und ließ die Figur, wie in einen Strahlenkranz von Schleiern eingehüllt, hervortreten, so daß sie sich aufs lieblichste von dem zarten Grün des frischbetauten Grases abhob. Ich verharrte in diesem Anblick wie ein Verzückter: das Herz schlug mir heftig; sie lächelte mich an und ich errötete. Aber dann faßte ich mir ein Herz und fragte: Wer bist Du, schönes göttliches Geschöpf? — Sie bewegte anmutig die feinen Lippen, und voller Wohllaut entquollen ihr diese Worte: Eine Seele! — Und darauf schwieg sie.“ In dieser Schilderung des Dichters verrät sich aufs reizvollste der Maler. Fast glaubt man das Bild „Göttin der Liebe“ vor sich zu sehen, nur duftiger noch und geheimnisvoller.

Die „Seele“ wird jetzt des Träumers Führerin. Auch Er ist nicht mehr jetzt als eine Seele; sein Körper schläft in dem für Zürich bestimmten Eilzuge 375. Trotzdem fühlt er sich in seine Begleiterin ganz verliebt und er möchte sie küssen, wenn sie ihn nicht so kühl und sachlich unterbräche. Sie kennt kein anderes Ziel, als ihm das herrliche Land in seiner blühenden Pracht zu zeigen und ihm die weisheitsvoll geordneten Zustände, die Quelle höchsten Bürgerglücks, zu erklären und zu preisen. Damit be-

ginnt die utopische Darstellung, die den Hauptinhalt der Erzählung bildet und die dem warmen Herzen Segantinis alle Ehre macht, mag auch ihr Inhalt für uns ein geringeres Interesse bieten als die poetisch-phantasievolle Einleitung, die zu ihr hinführt. Alles ist nach sozialistischen Prinzipien geordnet. Das stattliche Vieh auf der Weide ist Gemeinbesitz und wird in gemeinsamer Nutznießung gebraucht. So sind auch die Früchte des Feldes Gemeinbesitz; und nicht minder die Fabriken, in denen die Produkte des Landes verarbeitet werden. Jedermann hat die gleichen Existenzbedingungen für sein leibliches und geistiges Wohlergehen, und dadurch wird der ganze Verwaltungsmechanismus so vereinfacht, daß er fast gleich Null ist. Die Bedürfnisse des einzelnen sind genau berechnet und werden in gleichen Anteilscheinen befriedigt. Nach demselben System wird auch die Arbeit verteilt; Kinder, Frauen, Greise und Kranke sind davon befreit. Die höheren Berufe (Arzt, Priester, Ingenieur, Künstler usw.) werden in genauem Verhältnis und je nach Veranlagung auf die einzelnen Gruppen verteilt. Die Arbeit ist mäßig und alle fühlen sich außerordentlich wohl. Auf jegliches Abweichen der Individualität, so vor allem auf den Namen, haben sie verzichtet. Jeder trägt am gleichen Gewande zwei Nummern; die eine zeigt die Gruppe an, der er zugeteilt ist, die andere seine Stellung innerhalb der Gruppe. Und so entwickelt sich die Idealschilderung weiter, nach bekannten Rezepten. Sie sachlich zu kritisieren, ist kinderleicht, weil sie mit kindlichem Gemüt erdacht und vorgetragen ist. Doch das Kritisieren ist hier nicht unseres Amtes. Wir freuen uns vielmehr des künstlerisch-edlen Tones und der sinnlich-reizvollen Anschauung, die selbst diesen nebelhaften Partien noch immer eigen sind. Nie verliert man das Gefühl, daß ein Mensch, der guten Willens ist, und daß ein Künstler zu uns redet.

In seltsamem Gegensatz zu dem in dieser Skizze sich offen-

barenden stark entwickelten Gemeingefühl bewegen sich andere Ansichten, die Segantini gelegentlich aussprach. Als Mensch fühlte er sich mitten im Volke stehend, zum Volke gehörig; als Künstler konnte er nicht umhin, deutlich zu fühlen, wie sehr sich der starke Einzelne über die Masse, die ihn umflutet, emporhebt. Wo er vom Glück träumte, da war es für alle, fürs Volk; wo er von Taten und Leistungen träumte, da sah er nur den Einzelnen. Darum war dieser schwärmerische Volksliebhaber nicht minder ein hochgesinnter Heroenverehrer, und er hat dem gelegentlich Ausdruck gegeben, am schärfsten wohl in folgendem Denkspruch: „Haß, Wille und Ehrgeiz der Völker konzentrieren und personifizieren sich in einem einzelnen Individuum. Die Geschichte zeigt uns des öfteren, wie ein einzelner Mensch das Antlitz der Erde verwandeln kann, wenn er das geschichtliche Klima vorbereitet findet; aber niemals wird es sein, daß die Menschheit in ihrer Gesamtheit einen Schritt unternehme, der irgendwelche Bedeutung hat.“ Als geistiger Aristokrat berührt sich hier Segantini unmittelbar mit Friedrich Nietzsche, von dem ihn sonst vieles trennt.

Gelegentlich flatterten Segantinis dichterische Träume auch in der Richtung der Bühne, für die er freilich im allgemeinen wenig Verehrung spürte. So entwarf er einmal ein kleines Szenarium für eine phantastisch-tragische Liebesgeschichte, die in einem Feen- und Rosenreich spielen und in der sich alles in Gefühlswollust auflösen sollte. Über ganz primitive lakonische Skizzen kam dies indes nicht hinaus; es war bloß ein Gelegenheitseinfall. Ausführlicher ist die Skizze zu einer Art von musikalischer Pantomime mit Chören, wozu ihn Vittore Grubicy animiert hatte. Segantini griff hier ziemlich keck ins wirkliche Leben und brachte Dinge vor, wie er sie unmittelbar beobachtet hatte. Auf Handlung kam es ihm dabei gar nicht an, vielmehr, wie es scheint, ausschließlich auf Klassifikation und Verschlingung von

Der Engel des Lebens.

Ölgemälde 1891.

Geräuschen. Er ging also unmittelbar aufs Musikalische. Die Szene zeigt eine Gastwirtschaft im Engadin, deren Tumult in Erwartung angesagter Gäste das erste Tonmotiv hergibt. Alsdann kommen die Erwarteten: wie eine Schlange zieht sich eine Reihe dunkler Schlitten den weißverschneiten Hochgebirgspfad hinab, und hier sollen nun das Peitschengeknall, das Schlittengeläut, das Knirschen des Schnees und das Singen der Insassen sich zu einer im Nahen mehr und mehr anschwellenden Tonfülle vereinigen. Darauf Begrüßungslärm, Herannahen eines neuen Schlittenzuges von einer anderen Seite, abermalige Begrüßungen und Vereinigung sämtlicher Ankömmlinge als der Mitglieder engadinischer Gesangvereine, zu einem großen, mächtig durch die Bergwelt brausenden Chorliede. In der zweiten Abteilung treten neue Klangwirkungen hinzu. Mitten in ein Lied hinein ertönt das Geläut ferner Sturmglocken, und plötzlich erschallt der Ruf: „Feuer!“ Die Szene ändert sich, wir stehen bei der Brandstätte. Der Wind knirscht über die Berge zwischen geschüttelten Tannenstämmen hindurch, das Feuer prasselt, Glocken schlagen dumpf dazwischen; dann rast die freiwillige Feuerwehr heran, was abermals musikalisch mehrfach ausgebeutet werden kann. Zum Schluß hängt Segantini noch eine Szene an, die lediglich pantomimisch ist, die ihm aber wohl besonders von Herzen kam. Eine halbnackte Frau kommt mit aufgelösten Haaren aus einem brennenden Hause gestürzt, zwei Kinder auf den Armen. Eines der Kinder ist versengt. Die Mutter sieht's, wehklagt, schreit und heult. Sie wirft sich vor einer kleinen Wegkapelle auf die Knie und hält mit ausgestreckten Armen ihre Kinder zum Muttergottesbilde empor. Aber das versengte Kind stirbt. Stumpfsinnig starrt sie darauf hin, begreift dann und stößt zwei gellende Schmerzensschreie aus. Sie bäumt sich empor, droht mit der Faust gegen den Himmel und bricht zusammen.

Der junge Komponist, dem dieser Entwurf zugedacht war, wußte nichts damit anzufangen. Segantini sah dies auch ein, entschuldigte sich aber damit, daß er für ein „musikalisches Drama" nichts erdichten könne, weil diese Kunstform ihm schlechtweg unverständlich sei. Sie scheine ihm absurd. „Die Musik bedarf nicht der Worte, um sich auszudrücken; sie hat die Worte schon in den Noten. Ich glaube nicht, daß es eine Sprache gibt, die ausdrucksvoller, süßer, durchdringender ist als die Musik. Ich meinesteils, wenn ich ins Theater gehe, um eine Oper zu hören, hüte mich wohl, mir ein Textbuch zu kaufen. Ich drücke mich in eine Logenecke und schließe die Augen. Musik ist die Kunst, die man hören und fühlen muß, aber nicht soll sehen wollen."

Ein Mann, der imstande war, eine ihm fremde Kunst so starkfühlend in ihrem Grundcharakter zu erfassen, mußte auch über seine eigene Kunst Wertvolles, Bedeutungsvolles zu sagen haben. Im Januar 1891, also gerade um die Zeit, da er seine folgenreichste künstlerische Entwickelungswende glücklich besiegelt hatte, setzte sich Segantini hin und schrieb seine Gedanken über Kunst ausführlich nieder. Sie sind im Katalog der „Esposizione riuniti" in Mailand im Jahre 1894 veröffentlicht worden. Manches klingt prophetisch. Das Wichtigste möge hier in Übersetzung folgen.

Segantini beginnt mit polemischen Auseinandersetzungen nach zwei entgegengesetzten Seiten hin: gegen den Ästhetiker Ghisleri, der die Kunst ganz ins Gedankliche rücken will, und gegen Max Nordau, der die Kunst an die strikteste Naturtreue zu binden sucht und „persönliche Auffassung" für Humbug erklärt. Segantini gibt zu, daß ein außerhalb der Natur liegendes Ideal keinen Anspruch auf dauernde Geltung machen könne; „aber die Wahrheit ohne das Ideal ist ein Stück Wirklichkeit ohne Leben".

Nach einigen Bemerkungen über Porträtmalerei läßt sich dann Segantini weiterhin also vernehmen: „Was ist die Kunst anderes

— ich meine die schöne, die wahre, die erhabene Kunst — als, ich werde gewiß nicht sagen: ein photographisches Bildnis — hingegen als ein Maßstab, der den Vollendungsgrad der menschlichen Seele anzeigt? . . . . Die Seele empfängt durch Vermittlung des Nervensystems einen Eindruck, der sich im Gehirn fortsetzt und fruchtbar wird, in diesem wahren Resonanzboden, worin alle Sinnestätigkeit ausklingt und harmonisch wird."

„Ferner darf man behaupten, daß das Schöne in der Natur nur kraft unserer Idee vorhanden ist. Täglich sehen wir Personen vor den gleichen Naturschönheiten vorübergehen und in sehr verschiedener Weise davon bewegt werden. Wir finden da eine Skala von unendlich vielen Stufen: vom Abscheu zur Abwehr, zur Gleichgültigkeit, zum Wohlgefallen, und bis zum Entzücken. Hieraus können wir schließen, daß das Schöne in der Natur nur dadurch existiert, daß wir es sehen und fühlen, und daß Grad und Maß unseres Fühlens in einem bestimmten Verhältnis zu unseren geistigen Fähigkeiten stehen. So verhält es sich auch mit dem Kunstwerk, welches eine Auslegung der Natur ist. Je mehr es geistige Elemente umfaßt und sie mit Gefühl und Formenadel wiedergibt, um so mehr entfernt es sich von der Auffassung der Menge. Es kann nur von solchen bewertet werden, die in langer und geduldiger Liebe ihren Geist zur Erfassung und innerlichen Verarbeitung derartiger geistiger Phänomene haben erheben können." Es folgt dann eine Auseinandersetzung mit Geibel, die wir übergehen können. Und hieran schließt sich die ästhetische Haupterörterung, der wir unverkürzt Raum geben wollen.

*

„Die Kunst soll dem, der sich ihr hingibt, neue Empfindungen erschließen; eine Kunst, die den Beschauer gleichgültig läßt, hat kein Recht auf Existenz. Die Wirkung, die ein Kunstwerk aus-

übt, steht im Verhältnis zu der Kraft, mit der es bei der Konzeption vom Künstler empfunden wurde, und diese wiederum im Verhältnis zu der Feinheit und Reinheit, mit der seine Sinne tätig sind. Dank ihrer werden die hurtigsten und flüchtigsten Eindrücke im Gehirn festgehalten und verstärkt, indem sie den höheren Geist, der sie zusammenfaßt, zugleich bewegen und befruchten, und hiermit findet jene Tätigkeit statt, die das künstlerische Ideal in lebendige Form verwandelt. Um sich diese innere Sehkraft während der Arbeit am Werk zu bewahren, muß der Künstler alle seine Kräfte aufrufen, damit die ursprüngliche Schaffensenergie von Bestand bleibe; er steht da in der höchsten Vibration seiner Nerven, die darauf erpicht sind, das Feuer zu nähren und die Vision durch eine fortgesetzte Schöpferstimmung (evocazione) lebendig zu erhalten, auf daß sich die Idee nicht auflöse noch verflüchtige: jene Idee, die auf der Leinwand Leben und Leib empfangen soll, indem sie ein Werk erschafft, das dem Geiste nach persönlich und dem Stoffe nach wahr sein muß. Aber nicht um jene äußerliche, oberflächliche und konventionelle Wahrheit handelt es sich, die gemeiner Kunstweise eigen ist, sondern um jene, die in Linie und Farbenton die Schranken der Oberflächlichkeit übersteigt und dadurch der Form Leben und der Farbe Licht verleiht.

„Darin also besteht die Wahrheit! Sie tritt in die Seele und bemächtigt sich der Idee. Gehorsam gleitet der Pinsel über die Leinwand: er verrät das Zittern der Finger, darin sich alle nervöse Vibration ansammelt; es erstehen die Dinge, die Tierwelt und die Menschenwelt, und in all ihren kleinsten Teilchen empfangen sie Form, Leben und Licht. Das Feuer der Kunst steckt im Künstler und hält in ihm kraft seiner geistigen Anspannung jene Erregung wach, die er seinem Werke mitteilt. Durch diese Erregung verschwindet, was bei der künstlerischen Schöpfung mechanische und mühselige Arbeit ist, und in Vollendung wächst sie hervor,

aus einem Stück gegossen, kraftvoll, lebensprühend: es ist die Fleischwerdung des Geistes in der Materie, es ist ein Schöpfungsakt.

„Solch ein Werk kann auf denjenigen, der es zum erstenmal betrachtet, einen abstoßenden Eindruck machen, als Folge der ererbten Gewöhnung, den Wert eines Malwerkes hauptsächlich unter dem Gesichtspunkte der Geschicklichkeit in Zeichnung, Strich- und Pinselführung zu betrachten und zu beurteilen. Aber ist erst das Unbequeme des ersten Eindruckes überwunden, sind erst die alten Theorien und gewohnten Methoden nach und nach beiseite geworfen, dann wird — wenn der Betrachter ernstlich gewillt ist zu verstehen — etwas sehr Merkwürdiges und Eigenartiges, doch im Grunde höchst Erklärliches vor sich gehen. Das Werk, das im Anfang mißfiel, weil es dunkel erschien und nicht unmittelbar verständlich, wird nach und nach klar; die Szene erhellt sich, die verschiedenen Gründe heben sich voneinander ab, die Figuren bewegen sich, werden lebendig: die fiebernde Leidenschaft, die den Künstler erfüllt, zittert durch sein Werk, und die gleiche Bewegung teilt sich dem Beschauer mit. Alles belebt sich jetzt mit echtem, empfindungsvollem, vibrierendem Leben.

„Habe ich mich deutlich erklärt? Das Ideal, welches der Künstler in sich selber suchen muß, ist das gleiche, welches ein nicht gewöhnliches Kunstwerk im Beschauer erwecken sollte. Freilich verstehen nicht alle, diesen Grad von Empfindungsgehalt ihrem Werke mitzuteilen. Ich sagte schon: dieser steht im Verhältnis zu der Kraft und Stärke der Seele, die schafft, und zur Empfindungsfähigkeit der Nerven, die diese Erregung auffassen und verarbeiten. Der Instinkt, die Energie, die Willenskraft lassen sich von der im Geiste konzipierten Idee ergreifen, treten in ihren Dienst und werden für sie tätig: und also, indem wir ein Kunstwerk schaffen, gelangen wir dazu, unsere Seele zu ver-

feinern und zu vervollkommnen, und dadurch mittelbar auch die unserer Mitmenschen.

„Die Herren Kritiker befinden sich von Grund aus im Irrtum, wenn sie sich einreden, daß die moderne Kunst in raschem Anlauf ihr Entwickelungsziel erreicht habe. Sie glauben bereits das Dach zu sehen, wo doch im Gegenteil noch nicht einmal das gesamte Material für den Bau zusammengetragen ist.

„Wir unsererseits sehen die Entwickelung der Kunst erst dann für vollendet an, wann die soziale Entwickelung nach Überwindung aller Hemmnisse klar aus der alten Welt hervorgetreten sein wird. Jegliche Entwickelung, sie sei nun sozial oder religiös oder sonstwie, hat als erstes Ziel die Verneinung des Alten, den Nihilismus, die Zerstörung. Darum werden zu gewissen Zeiten die Künste verworfen, die alten Ideale und die alten Religionen werden mit Füßen getreten und verhöhnt, und das ist nur natürlich. Wie eine Entwickelung entsteht und vergeht, das können wir mit Leichtigkeit an derjenigen wahrnehmen, die unter all diesen Phänomenen das mächtigste ist, das wir kennen — am Christentum. In seinen ursprünglichen Grundzügen hatte es die Wissenschaft, die Künste und alles, was das Leben, und sei's auch im geistigen Sinne, erfreulich und angenehm macht, verworfen. Und welches war das Ergebnis? Es bestand darin, daß für eine neue Kunst Platz geschaffen wurde, die sich mit dieser Entwickelung in Übereinstimmung befindet. . . . Die Kunst kann nicht sterben; die Kunstempfindung ist in uns da und ist ein Teil der Natur; sie ist mit unseren Leidenschaften verfädelt und verknüpft, und darum — mögen auch die Nihilisten und Materialisten das Gegenteil behaupten: sie sind schon entmutigt, zurückgedrängt und überwunden: — das Kunstgefühl ist unzerstörbar.

„Heute freilich ist ein allgemeines volkstümliches Kunstgefühl nicht vorhanden. Spärlich finden sich hier und da in den ver-

schiedenen Teilen der zivilisierten Welt einsame, wahrhafte Künstler, die in Wahrheit persönliche Kunstwerke erschaffen; diese einsamen Vorläufer haben eine beschränkte Zahl von Bewunderern; ihre Persönlichkeiten stechen hervor, ihre Kunst verbleibt im hohen Sinne aristokratisch. Dann gibt es andere Künstler, die mit ehrlichem Kunstgefühl Werke hervorbringen, die indes nur einen mäßigen Grad von harmonischer Vollendung erreichen: diese haben dennoch einen Kreis von Liebhabern, der aber auf das betreffende Land beschränkt ist, und ihre Werke haben keinen Kurswert auf dem künstlerischen Weltmarkte.

„Wiederum gibt es andere, die zwar dem Kunstgefühle zugänglich, aber unfähig sind, es mit Kraft zum Ausdruck zu bringen, und darum schwächliche Werke hervorbringen, die nur vage an das künstlerische Ideal hinanreichen; gar manchesmal ist das Gefühl, das sie in das Werk übergeströmt wähnten, in ihnen zurückgeblieben, und dann können sie nicht begreifen, wie das Publikum und selbst die Freunde es nicht zu sehen vermögen.

„Das sind die hauptsächlichsten Gruppen, die den gegenwärtigen Stand der modernen Kunst in aller Welt repräsentieren, und diese Kunst strahlt ihr Licht nicht weiter aus als innerhalb des kleinen Kreises von Ideen- und Gefühlsverbindungen, die den paar Künstlern und Kunstfreunden gemeinsam sind.

„— — Wie schon gesagt, in unseren Tagen gibt es keine Kunstentwickelung, die man als Erfüllung begrüßen könnte: sie ist bestenfalls erst eine Verneinung des Alten. Gleichzeitig mit der Revolution gingen wir hervor aus einer Welt, die mit ihren hundertjährigen Institutionen die Glaubensmeinungen und Idealvorstellungen und darum auch die Künste vereinheitlicht hatte. Und jetzt finden wir, daß das alles unserer Geschmacksrichtung nicht mehr entspricht, weil es sich dem modernen Leben, das vom alten so verschieden ist, nur übel einfügt, und ganz besonders in den

Zentren der höchsten Kultur: darum verwerfen wir die veralteten Formeln — freilich ohne bisher, außerhalb des Bereiches der Idee, in neuen Formeln, die sich dem neuen Leben einschmiegen, einen Ersatz gefunden zu haben.

„Wer trägt die Schuld? Keiner! Die neue Welt ist noch in Gärung: aus irgendwelchen Gründen der Optik vermögen wir, während wir von der Entwickelungsbewegung dahingetragen werden, diese Bewegung selbst und ihre Geschwindigkeit nicht wahrzunehmen, und wir leben der Illusion, bereits an einem Ziele angelangt zu sein, und haben doch nur die alten Ideen und alten Theorien ein wenig ausgeflickt und umgestülpt, ohne wahrhafte Schwungkraft, ohne die Kraft des Glaubens, die zu neuen Zielen trägt.

„In der Zukunft, nachdem die materialistisch-krämerhafte Umwandlungsphase, in der wir zur Zeit stehen, durchmessen sein wird, wird sich aus den neuen Gesellschaftsformen eine neue Lebensform der Kunst herausschälen.

„Literatur, Musik und Malerei, nicht fürderhin Dienerinnen oder Dirnen, sondern mächtige und freundliche Herrinnen, werden die heilige Dreieinigkeit des Geistes bilden: Religion und Muse wird für sie die kosmische Evolution sein, Führerin die Wissenschaft, Quelle der Eingebung das hohe und heitere Naturgefühl.

„Die alten Ideale sind zum Teil bereits gefallen, zum Teil sind sie zum Fallen reif; andere Ideen brechen hervor oder sind dem Aufbrechen nahe. Und somit hat der rückwärts gewandte Blick, hat die Betrachtung versunkener Ideale, woraus man die Unterlage für einen neuen Idealismus hat schaffen wollen, weiterhin kein Recht mehr auf Bestand. Die Gedankenwelt des Künstlers darf sich nicht länger mehr der Vergangenheit zuwenden, sondern soll sich in die Zukunft einbohren, als deren Herold und Verkünder. Die Kunst muß für uns die von den Religionen frei-

gelassene Lücke einnehmen; die Zukunftskunst wird gleichsam als Geisteswissenschaft erscheinen müssen und das Kunstwerk wird deren Offenbarung sein."

*

„Folglich — nach alledem, was ich wiederholt über das Wesen des Kunstgefühls und der Kunsterzeugung gesagt habe — ist es meine Meinung, daß ein geregelter Lehrgang in der Kunst der Malerei eine Absurdität ist. In einen derartigen Lehrgang reihe ich, wohlverstanden, nicht auch den Zeichenunterricht ein: vielmehr wünsche ich für diesen überaus wichtigen Lehrzweig eine heilsame Reform, in dem Sinne, daß dadurch eine Harmonie zwischen dem Charakter der Natur und dem Bedürfnis der Kunst herbeigeführt werde: er müßte eine Methode umfassen, die zur Auffindung lebensvoller und zugleich gefühlsmäßiger Formen hinführt.

„Sicher ist, daß man das Malen lernen und darum auch lehren kann, gleichwie man es lernt oder lehrt, ein Musikinstrument zu spielen. Aber immerhin, was das Malen angeht, so steht das Lernbare außerhalb der Kunst, und es ist bedenklich, wenn jemand nicht ohne derlei auskommt. Ein eifriger Lehrer wird stets darauf versessen sein, seinem Schüler die gleiche Arbeitsweise und darum auch die gleiche Art des Sehens und des Fühlens beizubringen, die er selber befolgt. Alle wahren Künstler können jedoch an sich selbst erfahren, daß sie alles, was sie von anderen in gutem Glauben angenommen haben, nur äußerst schwer wieder ablegen; und doch, sobald sie sich draußen vor der freien Natur befinden, müssen sie bemerken, daß alles, was sie außerhalb der Natur gelernt haben, dieser nicht entspricht. Sie stehen in ihrer Arbeit vor tausend Hindernissen, vor tausend Zweifeln, die ihren Geist beschweren und die freie und redliche Ausdrucksweise ihrer eigenen Persönlichkeit hemmen.

„Ein Kunstwerk sollte sein: die sinnliche Durchdringung eines

Ich mit der Natur — und nicht die Durchdringung des Gedankens eines Dritten mit dem Ich innerhalb einer konventionell erfaßten Natur.

„Die Gedankenarbeit des modernen Künstlers muß einen freien Weg haben zu den lauteren und immer frischen Quellen der Natur, die ewig jung, ewig schön, ewig jungfräulich ist. Hier ruht die heilige Gebärmutter der Kunst, in der sich der Gedanke befruchtet und fortpflanzt. Denn das ist die wirkende Kraft der Natur, daß die Idee in ihr sich erzeugt und ausreift, und kein Dritter tut not, der jenen Strahl, welcher die künstlerische Absicht zum Leben wecken müßte, Euch zuführe und in Euch hineinkeile.

„Der Künstler wird geboren und nicht gezüchtet: das Phänomen der Kunst enthüllt sich in uns und entwirkt sich in uns, falls wir es besitzen, aber es wird uns nicht eingepfropft. Wann wir in uns die Idee zu einem Kunstwerk keimen fühlen und alle unsere Kräfte dafür hingeben, auf daß es reife, dann wird es sein, als ob eine Flamme plötzlich unsere Seele durchwärme und durchleuchte: die Gewalt dieser Flamme ist unwiderstehlich, und lebendig tritt das Kunstwerk hervor.

„Heute wird von den Malern selbst in gleichgültigem Tone geäußert, ein Gemälde sei schön wegen der Kraft seiner Farben, ein anderes wegen der Frische seines Pinselstriches, oder auch nur wegen seiner Lichtgebung, oder wegen seiner Tonvorzüge, oder wegen der Vollkommenheit seiner Zeichnung, oder wegen der allgemeinen Linien der Komposition, oder wegen der Aufspürung des Motivs, weil dieses auf suggestivem Wege einen bestimmten Gefühlsinhalt erzeugt. Alle diese einzelnen Schönheiten sind, nach meinem Begriff, nichts als die losgetrennten Blätter einer Blume. Damit ein Kunstwerk vollendet sei, muß sich ereignen, daß alle diese schönen Einzelheiten sich miteinander verbinden und in Einklang treten, daß sie in ein Ganzes zusammenfließen, das vollkommen harmonisch ist.“

ELFTES KAPITEL

Auf Maloja

Von Savognin nach Maloja — das ist nicht solch ein Szenenwechsel oder Aufstieg als von der Brianza nach Savognin. Aber immerhin ist es ein Steigen um sechshundert Meter (von 1200 auf 1800) und ein Hinaustreten aus dörflicher Idylle in epische Paradiesespracht. Als Segantini vor acht Jahren das Engadin zum erstenmal betrat, fuhr er eilig hindurch, weil die Herrlichkeit ihn verwirrte und der Touristenlärm ihn erschreckte. Er war in ein ganz fremdes Land gekommen, noch dazu als ein innerlich Gärender, und da bedurfte er zunächst der Abgelegenheit und Stille, der bescheidenen Freundlichkeit, um zu voller innerer Sammlung und Abklärung zu kommen. Dies und noch viel mehr hatte ihm Savognin geschenkt. Als ein Suchender war er dorthin gekommen; er war nicht bloß ein Finder, sondern auch ein Meister dort geworden, — einer, den man in Europa kannte und mit angespanntem Interesse aus der Ferne beobachtete. Bald flog sein Ruhm jetzt rund um die Erdkugel.

Was Segantini in Savognin sich erworben und fruchtbar vermehrt hatte, das brachte er im Engadin zu höchster Vollendung, ja bis zur Verklärung. Dies die Bedeutung seiner letzten Entwickelungsphase.

Es waren verhältnismäßig geringfügige Umstände, die ihn veranlaßten, Savognin zu verlassen: Streitigkeiten mit dem Hauswirt, die ihm den weiteren Aufenthalt verleideten. Er muß also

doch wohl gefühlt haben, daß es auch innerlich für ihn segensreich sein werde, wenn er den Schauplatz seiner Tätigkeit verlege. Acht Jahre lang hatte er in Savognin gelernt und geschaffen. Er hätte unzweifelhaft auch noch weiter dort lernen und schaffen können. Aber neue Anregungen, neue Reize der Umgebung, ein noch mächtigerer Stil in der Natur, noch klarere, durchsichtigere, lichtgesättigtere Luft, das mußte ihm jedenfalls einen frischen Aufschwung zu immer noch Höherem geben. Und so ging er nach Maloja (August 1894).

Er fand dort ein Haus, das oberhalb des Silser Sees gelegen ist, etwa drei-, vierhundert Schritte vom Wasserspiegel entfernt. Ein in unverfälschtem Schweizerstil erbautes Landhaus: durchgängige Holzverkleidung über dem ausladenden Granitunterbau, deutsche Sinnsprüche zwischen den Fenstergeschossen, doppelte Balkonreihe vor der Front, und darüber gelagert ein breit vorragendes, schattenspendendes Dach. Trat er hinaus auf einen der Balkone, so lag fast die ganze Pracht des Engadin vor ihm: der herrliche von Gletschern eingefaßte See, fünf Kilometer lang, eine blaugrüne, bald goldig, bald silbrig schillernde Lichtfläche; jenseits, kaum erkennbar, die weißen Häuserchen von Sils-Maria und die wie ein gigantischer Krokodilskopf dunkel in den See vorspringende Halbinsel Chasté, zwischen deren Baumriesen und Felsen sich ehemals Nietzsche so gern ins blumendurchwirkte Gras hingelagert hat; zur Rechten eine stolze Gletscherreihe, beginnend mit dem Piz Corvatsch, hinter dem fern der gewaltige Roseg auftaucht, dann der Capütschin und der Piz della Margna, und endlich, halb schon hinterwärts verschwindend, die gefährliche Gruppe des Fornogletschers mit dem weißen Monte di Rosso und der ominösen Disgrazia; zahmere Bergzüge zur Linken, doch für das Auge kaum minder imposant, vor allem der Piz Lunghin, von dem sich der Inn als schmales Wasserband herabstürzt, vorgelagert

den beiden großen Alpenpässen des Septimer und des Julier, über die man ins ‚Oberhalbstein' hinabgelangt und in etwa neunstündiger Postfahrt nach Savognin. Und wenn er hinaustrat und ein oder zwei Stunden lang umherstreifte: welchen Reichtum an Schönheit trug er in bergender Seele mit heim! Über hellgraues, zackig gemeißeltes Gestein von festester Struktur kletterte er zwischen saftig schwellenden, fetten grünen Wiesenanstiegen hinauf, von hundert geschwätzigen Bächlein im Zickzack begleitet, von Millionen herrlichster Blumen in allen Farbenskalen umglüht. Wenige Bäume nur gab es dazwischen, hauptsächlich Arven und Lärchen, aber allerhand Büsche, die über den Boden hinwucherten — und wenn der Hochsommer kam, fingen viele dieser Büsche sich mit roten Blumen zu bekleiden an, und bald leuchtete es von hellem weichem Rubinglast in unzähligen roten Glitzerpunkten: ein Meer von Alpenrosen hatte sich über die Landschaft ergossen. Und auch die andere Alpenflora blieb nicht zurück: strahlendblaues Alpenvergißmeinnicht sammelte sich in leuchtenden Büscheln, Gelbveigelein duckten sich verschämt unter Felsen, Enziane schossen empor, dunkelblaue und höher hinauf die stattlichen gelbgrauen mit ihren langen weitgeöffneten Glockenkelchen und, dem kundigen Kletterer unschwer erreichbar, winkten die milden Sterne der Alpenwelt, die samtenen Edelweiß. Segantini liebte die Blumen, gleichwie er die Tiere liebte und ihre Schönheit bewunderte. Und alles das fand er hier, für ein schwelgerisches Herz wie eigens erschaffen, herrlich und stark und unberührt wie im Garten Eden. Aber das kostbarste Kleinod war doch die Luft, diese dünne, klare, leuchtende Luft, die auch die fernsten Fernen noch in Glitzergold tauchte und jegliche Zeichnung scharf heraushebt, vom blauesten aller Himmel paradiesisch überglüht.

Da lebte er nun, wie ein Fürst der Berge, in wonniger und

doch herber Landschaft, weit herausgerissen aus dem Lärm der Welt und dennoch der großen modernen Welt näher als je. Wenn er wollte, konnte er Paris und London, Rom und Newyork, Wien und Berlin aus nächster Nähe studieren, die höchste, raffinierteste, anspruchsvollste und verderbteste Kultur vom neunzehnten Jahrhundertende. Kamen doch die Bevorzugtesten aller Länder, die Reichsten, Elegantesten, Verwöhntesten, Mächtigsten und viele auch von der geistigen Elite, Künstler und Schriftsteller, Forscher und Musiker, Theaterdirektoren und Primadonnen in dieses gesegnete helle Tal zwischen den weißen schimmernden Bergen. Wie eine Miniaturausgabe der großen Welt spielte sich das Treiben dieser Leute binnen wenigen Sommermonaten vor des Künstlers hellen, unbestechlichen Augen ab, und in vereinzelten Wellen züngelte es zu ihm heran. In Maloja selbst ist ein riesiges Prunkhotel — der Direktor desselben wurde Segantinis Freund —, und Amerika und Paris geben sich in diesen Kursälen ein Stelldichein, natürlich nur die obersten Tausende. Dafür ist dann Sils-Maria fast ganz von Deutschen der bürgerlichen Klasse besetzt, und in St. Moritz und Pontresina, den weltberühmten, herrscht das richtige internationale Gewirr, während das dahinterliegende Samaden wieder ruhiger wirkt. Es war unvermeidlich, daß Segantini in allen diesen Orten Beziehungen und Freundschaften fand, und gerade die Besten schlossen sich an den redlich-offenherzigen, naiv-würdevollen Mann mit Wärme und Verehrung an. Anderseits konnte es auch nicht fehlen, daß gelegentlich Sommergäste sich innerhalb dieser großen Natur des Künstlers, der sie verherrlichte, erinnerten und seine Bekanntschaft suchten. Segantini empfing alle mit ungemeiner Freundlichkeit und mit einer bezaubernden natürlichen Vornehmheit. Gern spielte er auch den Wirt und ließ Champagner kommen, die Gäste zu erfreuen. Überhaupt lebte er, wenn es darauf ankam, auf ziemlich großem Fuße:

denn er hatte es nicht mehr nötig, sich einzuschränken. In Kleidung und Speise wählte er das Beste; wenn er das Land durchfuhr, trabten fünf Rosse vor seinem Wagen; für sein Haus schaffte er sich teure Einrichtungen an, so unter anderem ein reich-assortiertes, eigens für ihn angefertigtes silbernes Eßbesteck aus Berndorf bei Wien. Doch nichts von Protzigkeit nistete sich ein. Es war die stolze sinnenfrohe Lebenshaltung eines fürstlich denkenden Künstlers — und doch immer noch wie bescheiden im Verhältnis zu anderen Fürsten der Kunst, die mit Hunderttausenden um sich werfen!

Vor allem aber machte er es wohnlich in seinem Hause. Zunächst baute er sich ein rundes „Studio" hintenan, weniger ein Atelier — denn dieses war ihm die Natur — als einen Raum für stille Betrachtung und Lektüre, für abendliches Zeichnen oder Schreiben. Dort sammelte er auch seine Bücherschätze um sich auf; denn er liebte Bücher wie Bilder, die waren ihm Schmuckgegenstände, die er ehrfürchtig betrachtete, selbst wenn er unvermögend war, sie zu lesen. So sammelte er alte lateinische Folianten in schweinsledernen Einbänden; seltene Drucke mit schönen Lettern auf gutem Papier; Klassiker des Geistes und der Dichtung, vor deren Namen er sich beugte. Gleich hinter seinem wie eine Kanzel das Zimmer beherrschenden Schreibtische befand sich diese Bibliothek, und mit am bequemsten zu greifen war die Ausgabe von Goethes Werken letzter Hand. Lesen konnte er sie nicht — denn er verstand kein Deutsch — und angeschafft hatte er sie für seine Kinder; aber nahehaben wollte er sie bei sich — das tat seinem Empfinden wohl.

Ein kleiner Korridor, von dessen einer Wand Zeichnungen und Radierungen von Liebermann herabgrüßten, führte alsdann ins eigentliche Haus, dessen untere Räume der Gastlichkeit und dem täglichen Verkehr, dessen obere Räume dem intimsten Fa-

milienleben gehörten. Im Erdgeschoß gab es außer der Küche bloß zwei Zimmer, und davon war eines sehr klein, aber reizend, gemütlich: das Eßzimmer, fast gänzlich ausgefüllt von dem großen Tisch mit den hohen Stühlen und vom mächtigen Büfett, an den Holzwänden Reproduktionen nach italienischen, holländischen und französischen Bildern. Etwas größer war das anstoßende Wohnzimmer. Dort stand abermals ein breiter Schreibtisch sowie auch ein Klavier, und gute alte Ölbilder, darunter eines auf Tizian getauft und von Segantinis Hand restauriert, zierten die Wände.

So behaglich es daheim auch war und so gern er Freunde dort empfing, sein eigentliches Leben führte Segantini doch außer dem Hause: in der freien Natur, wo er malte. In der Regel hatte er mehrere Bilder draußen stehen, zwischen denen er je nach der Tageszeit und Beleuchtung auf und ab ging, und zwar manchmal vom frühen Sonnenaufgang bis zum Einbrechen der Dämmerung. Kaum daß ein paar Mittagsstunden dazwischen freiblieben. Für die Bilder hatte er sich große verschließbare Kästen anfertigen lassen, damit er sie, wenn er nicht daran malte, ruhig draußen stehen lassen konnte, ohne die Unbilden der Witterung fürchten zu müssen. Auf diesen Malgängen war Baba seine stete Begleiterin. Sie trug ihm die Gerätschaften, und wenn sie ihm nicht Modell stand, kauerte sie zu seinen Füßen und reichte ihm die Farben. Meist kam auch Frau Segantini hinzu, setzte sich nieder und las vor: Werke der poetischen Literatur, aber auch schwerwiegende wissenschaftliche Darlegungen. So, unaufhörlich zuhörend und lauschend, malte Segantini. Eine Anstrengung dünkte ihn das nicht. Im Gegenteil, es war ihm ein Bedürfnis. Nur so vermochte seine geniale Doppelnatur sich vollauf zu betätigen. Während die Hand ruhig schuf und das Auge hellblickend prüfte, war der Geist unaufhörlich beschäftigt, Neues in sich auf-

Die Liebe an der Lebensquelle.

Ölgemälde 1896.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

zunehmen und abgelegene Welten in der Einbildung zu durchmessen, ihre Leiden und Freuden kostend.

Einen Nachteil zeigte Maloja. Bei seiner dem Winde ausgesetzten großen Höhenlage erwiesen sich die Winter als so empfindlich kalt, daß die Lebenshaltung in dem dünnwandigen Schweizerhause ungemein erschwert wurde und selbst die Arbeit darunter litt. Monatelang lagerten meterhohe Schneemassen dicht ums Haus, und der Sturmwind drang durch alle Poren und Ritzen. Es drängte sich somit die Notwendigkeit auf, für die kalte Jahreszeit ein anderes Quartier zu suchen, in dem das Klima erträglich und doch auch der für des Künstlers Schaffen so wünschenswerte Hochgebirgscharakter in ausgeprägtem Maße vorhanden wäre. Segantini fand solch einen Unterstand in dem etwa zwanzig Kilometer westlich gelegenen Soglio, das auf einer vereinzelten steilen Anhöhe, von mächtigen Bergzügen rings umgeben, in der Mitte des Bergeller Tales liegt. Das Bergell führt, die italienische Grenze durchschneidend, von Maloja nach Chiavenna, immer tiefer und tiefer sich senkend, bis auf etwa dreihundert Meter. Soglio selbst hat eine Höhe von 1088 Metern, liegt also über siebenhundert Meter tiefer als Maloja und dennoch etwa zweihundertundfünfzig Meter über dem Tale, das sich in engen Windungen unten durchzwängt, zu beiden Seiten von zackigen Bergriesen überwacht. Einen herrlicheren Aspekt von wild romantischer Alpenwelt als in Soglio dürfte man nicht leicht finden. Dabei liegt, wegen der Enge des Tales, das Gewaltige so nahe, daß das Auge bequem hinüberfliegt und Almentriften und Gletschersenkungen wandernd durchmißt. Der Ort war also für Segantini außerordentlich glücklich gelegen. Für seine Malerei bot er ihm berückende, unerschöpflich reiche Motive, und für die Wintermonate hatte er ein sehr angemessenes Quartier, in dem sich gut hausen ließ. Es ist in Soglio ein aus einem alten Adelsitz hervor-

gegangenes Hotel, ein großstilig angelegter imponierender Bau mit breiten, schönen Treppen und gewölbebedeckten Flurhallen. Auch die Einrichtung stammt aus alter Zeit. Ehrwürdige Möbelstücke, hinter deren wuchtiger Ornamentik sich legendenhafte Erinnerungen zu bergen scheinen, stehen in Zimmern und Gängen, und gebrochenes Licht spielt darüber hin. Auch Geschirre und Geräte, mit denen man täglich verkehrt, haben einen besonderen Charakter, gleich als wollten sie uns erzählen, was sie in Jahrhunderten erlebt haben. In dieser zugleich stilvollen und stimmungsvollen Umgebung hat es sich Segantini mit den Seinigen drei Winter lang gut gehen lassen. Und wenn ihn die Arbeit dazu verführte, blieb er wohl auch bis tief in den Frühling hinein dort und kehrte erst dann nach Maloja zurück.

Die Rücksicht auf seine Arbeit blieb dabei stets in erster Linie maßgebend für ihn. Immer mehr wurde er ein Fanatiker der Arbeit. Dieser Mann, der daran glaubte, daß er ein hohes Lebensalter erreichen werde, hat dennoch in einer Weise jede Minute für sein Schaffen ausgenutzt, als habe ihn trotz allem eine dunkle Empfindung sein nahes Ende vorausfühlen lassen. Dabei war ihm „Arbeit“ nicht etwa bloß: Beschäftigtsein, sondern nur das wagte er mit jenem Edelwort zu benennen, wobei er fühlte, daß seine Kräfte sich steigerten. „Ich denke niemals daran, die anderen zu übertrumpfen, sondern mich selbst zu übertreffen,“ schrieb er einmal an Vittore Grubicy, und tatsächlich drückt dieses Wort das Leitmotiv seiner Schaffenstätigkeit aus. „Du fragst mich,“ schrieb er ein anderesmal, „ob ich mit meiner Arbeit zufrieden bin. Ich glaube, einen neuen Schritt aufwärts getan zu haben. Wie stets gab ich alles hinein, was ich in Kopf und Herzen hatte — meine höhere Seele mußte all ihre Köstlichkeiten spenden — und heute fühle ich, wie sich beide mit neuen Schätzen bereichert haben — und meine Seele, gierig wie eine alte Geizige, ist von zitternder

Brunst befallen, das Auge gespannt, die Flügel bereit, ihren Flug zu nehmen gegen den Horizont des Geistes, wo es dämmert von zukünftigen Arbeitsleistungen."

Das ist die seelische Stimmung, mit der Segantini bei seinem Werke stand. Und da konnte es dann nicht fehlen, daß er immer tiefer sich vollendete. Auch im Technischen machte er noch weitere Fortschritte. Er kam dazu, jegliche Farbenmischung aus seinen Malwerken zu verbannen. Im Prinzip hatte er dies ja längst aufgestellt. Aber erst jetzt vermochte er dazu durchzudringen, es in der Praxis aufmerksam zu befolgen. Und so steigerte sich denn immer mehr noch die Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst. Gleichwie die Luft im Engadin noch klarer und reiner ist als in Savognin, so wird sie auch noch klarer und reiner auf Segantinis Bildern. Aber das verdankte er ausschließlich der strengen Befolgung des Prinzips von der prismatischen Zerlegung der Farben.

Eine ungemeine Arbeitsleistung hat es erfordert, dieses Prinzip zur Tat werden zu lassen. Segantinis technisches Vorgehen war folgendes. Zunächst ließ er die Leinwand mit Terpentin und Terra rossa grundieren, so daß sie einen dunkel-rostroten Flächenton bekam. Auf diese Weise hatte er für seine Hellmalerei einen satten und tiefen Unterton gewonnen, von dem sich das, was er wollte, bestimmt und kräftig abheben mußte. Auch verhütete er damit, durch die vielen lichten Töne, deren er bedurfte, gleichsam ins Wesenlose zu verfallen. Lag doch das energische Rot wie eine erdige Substanz stets darunter und machte sich als Untergrund geltend. Auf die also präparierte Leinwand zeichnete nun Segantini die Kompositionen seiner Bilder in großen weißen Strichen und einfachen farbigen Flächen auswendig auf. Es war das gleichsam nur eine Raumdisposition, bei der er sein rhythmisches Gefühl maßgebend sein ließ. Und dann erst, wenn das Ganze in seinen Grundzügen fest dastand, ging er vor die Natur. Die Orte, an

denen er malen wollte, hatte er vorher genau bestimmt. Und zwar brauchte er für ein Gemälde oft drei, vier verschiedene Standorte, je nach den Einzelerscheinungen, die er darauf anzubringen gedachte. Hier malte er etwa eine Wiese, drüben ein Haus und dort die Berge. Das Vieh malte er meist entweder im Stalle oder in einem kleinen Gehöft, wo es angeschirrt stand. Hatte er nun alle Einzelheiten an den verschiedenen Standorten gleich auf das Bild gemalt, mit genauestem, hingebendstem Studium der Realität, so benutzte er zum Schlusse einen dieser Standorte, um das Ganze im Licht zu harmonisieren. Er ließ sich beispielsweise die gemalten Tiere dorthin führen, um, nachdem die körperliche Modellierung und das Bewegungsmotiv vollendet waren, nun noch einmal die Gesamterscheinung unter dem Einflusse einer bestimmten Beleuchtung und Umgebung zu kontrollieren und zu übergehen.

Beim Farbenauftrag aber verfuhr er folgendermaßen. Mit nur ganz wenigen langen und dünnen Pinseln, die er sich noch besonders spitzte, setzte er kurze fette Striche auf das Bild in denjenigen Farben, die er als Haupttöne zu verwenden gedachte. Zwischen den einzelnen Strichen ließ er etwa ebenso große Zwischenräume stehen, durch die demnach anfangs der braunrote Untergrund hindurchsah, die aber später, wenn es an die Modellierung ging, mit komplementären Farben ausgefüllt wurden. Jede Farbe mußte demnach mit ungebrochener Leuchtkraft rein für sich wirken, und nur durch die Zueinanderordnung der Farben ergab sich die feinere Modellierung. In dieser Zueinanderordnung war Segantini unendlich kühn, und wo er Licht und Schatten voneinander abheben wollte, setzte er unbedenklich Orange neben Kobaltblau. Auf diese Weise sicherte er seinen Gemälden eine eminente Leuchtkraft, deren illusionerzeugende Wirkung freilich

von der hochentwickelten Urteilskraft und Empfindlichkeit seines Auges abhing.

War Segantini soweit gelangt, daß nun alle Farben richtig nebeneinander standen, so galt ihm dennoch nicht das Bild als fertig. Es hatte noch einen gewissen Zustand der Roheit, den es zu harmonisieren galt. Noch klafften die Furchen zwischen den Farbenstrichen. Durch sorgfältiges Verreiben und Glätten wurde diesem Übelstande abgeholfen. Um aber die letzte Ausgeglichenheit und Leuchtkraft zu erzielen, bediente sich der Künstler eines ganz besonderen und eigenartigen Mittels. Er zerrieb Gold- und Silberblätter und streute sie an besonders exponierten Punkten als Staub zwischen die Furchen. Wie ein Glanzpuder senkte sich das Gold zwischen die Farben, gleichsam von unten herauf leuchtend und so das Bild an seinen hellen Punkten mit einem undefinierbaren Glimmerlicht erfüllend, das oft von wahrhaft bezaubernder Wirkung ist.

Trotz dieser kunstvollen Arbeitsweise hatte Segantini durchaus nicht etwa vielerlei Farben in Gebrauch — nur mußten sie von auserlesener Qualität sein. Er bezog sie sämtlich aus Marseille, von der dortigen Filiale der Pariser Firma Lefrank, und er war gewohnt, verschwenderisch damit umzugehen. Folgendes sind die Farben, deren er sich bediente: zweierlei Weiß, nämlich Zinkweiß und Silberweiß; Schwarz; zweierlei Grün, Smaragdgrün und Kobalt; zweierlei Blau, Kobalt und Ultramarin; viererlei Gelb, das ihm demnach besonders wichtig war, und zwar Cadmium foncé, clair und moyen und daneben Jaune de Mars; Orange und Rot (vermillon de Chine) bloß einfach. Das ist im Grunde bereits alles. Hinzu kam nur, in ziemlich seltenen Fällen, ein rosa Lack, den er in zweierlei Tönen für das Abendrot an Himmel und Bergen verwandte; und endlich die Goldblätter mit Rabensons Medium, die er in einer gelben, weißen und grünen Nuance vor-

rätig hielt. Zum Weich- und Geschmeidigmachen der Farben gebrauchte er ausschließlich Terpentin, niemals aber Firnis. Lila, Braun, Grau, Violett usw. kannte er weder auf der Palette noch auf der Leinwand. Effekte dieser Art, wie auch die Unzahl sonstiger Farbenabstufungen, hat er lediglich durch die sorgliche Auswahl der nebeneinander gesetzten Grundfarben erzielt.

Die auf den Bildern verwendete Strichelmethode hat dann Segantini auch auf seine Zeichnungen übertragen, die dadurch einen ganz eigenartigen Charakter bekamen. Es zeigt dies, wie sehr der malerische Stil bei Segantini ein Ausdruck des Menschen geworden war. Denn in den Zeichnungen konnte ja die Rücksicht auf Farbenwirkung (im groben Sinne) nicht maßgebend sein. Hier entschied vielmehr das Stimmungsbedürfnis. Eine ungemeine Weichheit im ganzen und Zartheit in der Lichtabstufung wußte Segantini durch die Strichelmethode seinen Zeichnungen mitzuteilen. So fein die Blätter zeichnerisch disponiert sind, so malerisch sind sie doch in der Gesamterscheinung. Sie sind voll von Vibration und alles steht in duftiger Luftperspektive. Man sehe, wie auf dem Blatt „Der Säemann" das Ackerfeld zurückgeht und wie schwebend-leicht die Wolken darauf erscheinen. Oder wie auf dem Blatt „Heimkehr vom Walde" durch die wohlabgewogene Licht- und Schattenverteilung die graugehaltenen Figuren den Reiz von Silhouetten bekommen, die sich in der Abendstunde vor uns einherbewegen. In farbigen Kreidezeichnungen sowie in Pastellen, deren manche zwischen den größeren Werken nebenher entstanden, befolgte der Künstler naturgemäß dieselbe Methode, und auch hier sehen wir ihn als Beherrscher des Ausdrucksvermögens, und Blatt für Blatt ist ein in sich abgerundetes Kunstwerk.

Nebenher vernachlässigte er aber auch keineswegs die eigentliche Zeichnung, wo er sie brauchen konnte. Es haben sich mehrere Kartons erhalten, die dem Studium der einzelnen oder

paarweise zueinander geordneten menschlichen Gestalt gewidmet sind. Auch hier sind die Umrisse ohne alle Härte und halten doch mit knappen sicheren Strichen das Charakteristische einer Figur und Bewegung fest. Ob der realen Erscheinungswelt gegenüber, ob im Bereiche idealer Gestalten sich voller Entzückung ergehend, in beiden Fällen zeigt Segantini die gleiche Delikatesse und auch die gleiche Wahrheit und Einfalt. Ein Gegensatz dieser Gebiete existierte für ihn nicht mehr: friedlich fanden sich beide zusammen auf dem neutralen, allverbindenden Boden der Kunst.

ZWÖLFTES KAPITEL

Das Epos der Alpenwelt

Nichts hat bei Segantinis Hervortreten die Zeitgenossen in solche Verwunderung versetzt, als daß wieder einer da war, der sich der undankbaren Aufgabe unterzog, die Alpenwelt zu malen. Das war ja „Baedekerbegeisterung", „Panoramamalerei" — und die glaubte man längst ad acta gelegt zu haben. Es kam nichts dabei heraus; davon war alle Welt überzeugt. Vereinzelte schwärmerische Touristen und Dilettanten, wie Herr von Kamecke, zählten nicht. Die wirklich Feinen hatten sich anderen Aufgaben zugewendet. Für sie war Whistler der große Mann. Die Poesie der Ebene und des Meeres, der Nebelstimmung und des duftigen Grau; matte, abgetönte, durch Zartheit pikante Farben; gleichsam geflüsterte Töne und Linien, die das im Salondämmerlicht träumende Auge sanft unterhielten; Aristokratie der verwöhnten Nerven und des übersättigten Geschmacks; erlauchte, unter der Sordine hervorquellende Harmonien, in leisen, verschwimmenden Geigentönen; vom Meer herübergetragene Düfte entfernter Zauberinseln — das war die Welt, in der man fühlen wollte, das war die Sphäre der Kunst für Menschen unserer Spätlingszeit. So hatte man es ausgemacht in den vornehmsten Cercles von London und Paris und in den anderen Hauptstädten des Geistes glaubte man daran. Das Genie Whistlers — ein großes, unbestreitbares Genie — wurde in die Alleinherrschaft eingesetzt: er war der „heimliche Kaiser" aller Überkulturellen.

Was sollte Segantini in solch einer Welt? Er wirkte da als Barbar, als roher Enthusiast. Aber das fühlte man doch, daß man an diesem Bergweltbarbaren nicht einfach vorübergehen konnte. Man mußte ihn mitreden lassen; und nach und nach kam man dazu, ihm zu lauschen. Man erstaunte: dieser Naturmensch hatte Dinge zu zeigen, die selbst die blasiertesten Stadt- und Kulturmenschen lebhaft zu interessieren begannen. Es gab da also doch noch Probleme — gewaltige malerische Probleme, hoch oben in den Bergen — man hatte sie bisher nur nicht richtig anzufassen verstanden — Schönheitsschätze gab es dort zu heben — und auch dem Licht, nicht bloß dem Nebel, ließen sich Harmonien abgewinnen — Harmonien in rauschendem Allegro und gewaltigem Forte, nicht, wie man's gewöhnt war, in hinschmelzendem Adagio — also wirklich wahre Kunst dort, wo man lediglich einen Tummelplatz wohlmeinender Dilettanten hatte vermuten wollen: in der Tat, dieser Segantini war ein Mensch, den man ins Auge fassen mußte, ein Zauberkünstler wohl gar.

Im Grunde ist es ja höchst gleichgültig, dieses Salongeschwätz ästhetischer Snobs. Aber als Symptom für das, was einer Geltung Segantinis im Wege stand und was schließlich doch vor ihm kapitulieren mußte, hat es immerhin ein gewisses Geschichtsinteresse. Auch zeigt es uns, wie neu und eigen doch Segantini gewesen ist, daß man sich so über ihn hat wundern und gegen ihn hat sträuben können. Er selbst wußte natürlich nichts von diesem Gerede, noch auch davon, daß man jetzt wie Whistler malen müsse. Er würde unzweifelhaft Whistler, wenn er Bilder von ihm gesehen hätte, als Künstler haben wert halten müssen: aber dann wäre er ruhig vor seine Staffelei gegangen und hätte — genau im entgegengesetzten Sinne gemalt. Denn seine Berge zu malen und die klare Luft darüber war ihm Lebenssache, heiligstes Pathos.

„An manchem Morgen", schrieb er einmal an Ugo Ojetti, „während ich minutenlang diese Berge betrachte, noch bevor ich zum Pinsel greife, fühle ich mich gedrängt, mich vor ihnen niederzuwerfen, als vor lauter unter dem Himmel aufgerichteten Altären." Und diesen Seufzer tiefstgefühlter Sehnsucht vertraute er seinem Notizbuch an: „Wer wird je einen Maler kennen, der da vermöchte, die tiefe Rätselwelt des Ätherblaus in ihrem Lichtglanz zu enthüllen? O Natur, unser Leben ist zu karg bemessen, um dich zu verstehen!" So, aus der Not seines Herzens, schrie dieser Künstler zu seinem Gott und betete und flehte: „Komm herab, du schöpferischer Geist!" Und Gott hat diese Leidenschaft erhört, die ihn lauter und edel dünkte.

Das erste große Bild, welches Segantini in Maloja malte, ist die „Rückkehr ins Heimatland" — jetzt der wundervolle Besitz der Berliner Nationalgalerie. Es ist ein Bild der Trauer, eine Elegie: der künstlerische Niederschlag einer jener Stimmungen, die zuweilen wie ein zerrissener düsterer Ton aus umwölkter Vorzeit in das sonst heitere Gemüt des Mannes drangen. Eines Tages hatte er, noch in Savognin, gesehen, wie eine Familie einen toten Sohn auf einem Karren heimbrachte. „Das muß ich einmal malen," hat er damals gleich geäußert, und seitdem lag dieses Thema fest in ihm und gewann schließlich auf jenem Bilde Gestalt.

. . . Eine berauschend schöne Abendstunde hat sich mit rosigem Schein auf das Gebirge niedergelassen, liegt auf den Firnen wie geschmolzenes Gold und loht über dem Himmel wie der Widerschein ferner Flammen. Bis ins Tal hinab senkt sie ihre roten Fittiche, wo ihr indes stumpfe Dämmerung wehrend entgegentritt und ihre Strahlenbüschel zerstreut. Und dort unten im Tal, im Widerstreit zwischen rosigem Schein und grauem Schatten, zieht ein düsterer Zug heran, wie ein Sinnbild dessen,

daß nun die frohen Lichter vor der Nacht verbleichen müssen. Ein Mann schreitet voran, in einem langen schwarzen Mantel, gesenkten Hauptes. Und gesenkten Hauptes folgt ihm das müde Pferd, auf dem die Trauerstimmung seines Herrn zu lasten scheint. Dann kommt der Wagen mit dem Sarge, und auf dem Sarge kauern nach Landessitte die leidtragenden Frauen — aufrecht die eine, das Tuch vor den Augen — in ihren Schoß niedergeworfen, die Arme vor dem Antlitz die andere. Und hinter dem Wagen folgt der Hund, auch er, gleich dem Pferde, von dem Schicksal seines Herrn wie mitergriffen. Diese Gruppe wirkt wie ein Musikstück, das in schwerem Largo das gleiche Trauermotiv in immer neuer Abwandlung ertönen läßt, gleich als könnten und wollten Klage und Schmerz nimmer verstummen. Schweigsam und düster kommen diese Gestalten in das abendliche Tal gezogen. An einer Hütte vorbei ging ihr Weg, wo ein dunkler Kopf hinter blasser Scheibe erscheint; und die am Horizont auftauchende Kirche ist ihr Ziel, wo sie den Toten begraben werden. Sie sind wieder angelangt in der Heimat, aber ärmer als an dem Tage, da sie auszogen.

Gemalt ist das mit Segantinis höchster Kunst. Das helle Zwielicht des Abends in seiner magischen Verteilung über die ganze Landschaft und wie sich die dunklen Gestalten geheimnisvoll davon abheben, muß die Bewunderung jedes Malkundigen wecken. Und meisterhaft ist auch die Komposition in ihrer gehaltenen eindringlichen Ruhe. Fast bewegungslos erscheinen die Gestalten, und doch fühlt man, wie sie schreiten und wie ihnen der Weg, den sie kaum bis über die Mitte des Bildes zurückgelegt haben, wird sauer werden müssen. Herrlich wirkt als Gegensatz dazu die Natur in ihrer gleichgültigen Pracht und unbeweglichen Majestät. Akkorde und Dissonanzen sind aufs feinste gewählt

und begegnen sich in schmerzensreicher, niederzwingender Harmonie.

Der Vorhang sinkt . . . und, indem er wieder aufrauscht, fühlen wir uns in eine völlig andere Gefühlswelt versetzt. Helle, lachende Farben tauchen vor uns auf: Weiß, als Beherrscherin, zwischen gelblichem Grün und lichtem Graublau. Das ist die Frühlingslandschaft mit der weißen, weidenden Kuh, eines der helltonigsten Bilder, die Segantini je gemalt hat, ganz erfüllt von jenem unbewußten Naturjubel, der das Engadin durchdringt und uns in hohen Tönen entgegenschwillt. Was Segantinis Pinsel vermag, ist auf diesem Bilde enthalten: es ist ein echter Triumph seiner hohen Technik. Diese Klarheit und Leuchtkraft sticht aus jeglicher Umgebung blendend hervor. Sie scheint die Wände durchzudrücken und „Frühling! Frühling!!“ zu schreien. Und dennoch herrscht auch hier jene Ruhe und Gehaltenheit, die des Künstlers Segantini vornehmster Charakterzug ist. In all der sprühenden Lebenslust und Lichtberauschtheit ist nichts von jenem nervösen Gekribbel und Gezuck, wie es die Großstadtmaler vor der Natur empfinden. Mag auch Strichlein neben Strichlein in hellster Mosaiktechnik hingesetzt sein, so daß junges Leben über das ganze Bild hinvibriert, es ist nichts von Hast, nichts von Zerfahrenheit oder Willkür darin zu spüren. Ein großer, herrlicher, heiliger Klang wie von tiefen, wohlgestimmten Glocken schwebt darüber hin. Andacht vor der Natur, Anbetung vor ihren schöpferischen und erhaltenden Kräften ist der Inhalt dieses Bildes.

Wir sehen die weiße Kuh weiden, ein wohlgenährtes, strotzendes, zufriedenes Tier, das gelassen-raufend den Kopf niedersenkt und stillvergnügt den Schweif bewegt. Hinter ihr guckt das Kalb hervor, etwas neugierig und unternehmungslustig, ein Neuling auf dieser Welt. Es ist fetter, heller Weideboden, zwischen umher verstreutem grauem Gestein und wucherndem Gesträuch.

Klare Sonne liegt darauf; alles blitzt unter ihren Strahlen. Die Kuh steht mitten im Bilde als dessen weiß leuchtender Mittelpunkt. Aber weißer noch leuchten droben die Berge, die den Prospekt nach hinten abschließen, und weiß sind auch die zerrissenen Frühlingswolken, die sich aus dem Felsengebirge hervorwinden. Als einzig dunkler, doch immer noch heller Ton senken sich die Felsen in die Landschaft und werden vom dunkleren Grün der hinteren Matten und vom Blau der Schneeschatten empfangen. Die Natur ist hier ganz bei sich. Auch die Menschen sind ein Teil von ihr und stehen in ihrem Dienst. Ganz in der Ferne sieht man zwei. Im Mittelgrunde, wo am linken Rande die Sennhütte steht, entfernt sich eine Frau und verliert sich nach hinten mit ihrem Schiebkarren. An der anderen Seite, schon ganz im Hintergrunde, sieht man eine zweite Frau, deren rotes Kopftuch leuchtet, vor den Bergen stehen. Ganz vereinzelt erscheinen so die menschlichen Figuren, und noch mächtiger wird dadurch der Eindruck weihevoller Einsamkeit, der das Bild beherrscht.

Auf allen Naturbildern Segantinis liegt von nun ab diese Feiertagsstimmung. Stets wird die Natur als heilsam waltende Macht darin verehrt. Andere Maler unserer Zeit, Liebermann z. B., malen mehr die Herbheit, die Herrschgewalt der Natur. Gebeugt und abgehärmt, vom Leben zerschunden, stumpf dem Schicksal ergeben, wirken seine Menschen auf uns. Etwas von dem Klage- und Anklagegeist, der des Naturalismus geistiger Vater war, lebt als durchdringendes Pathos in jenen Bildern, ob nun eine alte Frau mit mageren Armen Ziegen hinter sich dreinzieht, oder ein starkes junges Mädchen seine Jugend als Netzflickerin dahingeben muß, oder ein brav seines Weges schreitender Alter stumpfsinnig-ernst seine Kiepe über Land trägt. Diese Töne waren ehedem auch Segantini nicht fremd, obgleich sie niemals seine Haupttöne waren. Jetzt verschwinden sie ganz. Auch wo Schwermut ihn bedrückt,

fehlt alles Ätzende oder Grollende. Stets bricht ein Unterstrom von Verehrung und Liebe begütigend durch, ja, von wahrer einfältiger Frömmigkeit. Frömmigkeit zum Leben und zur Natur möchte man sie heißen.

Selbst auf kleinen Bildern, die nebenher entstanden und alte Themen wieder aufgriffen, spürt man diesen Ton. Eine am Trog stehende Kuh hat nicht die Gewalt des ähnlichen, früher gemalten Bildes, aber dafür eine größere Innigkeit. Sie wirkt wie ein Produkt des durchsonnten Bodens, auf dem sie steht, und das hundertfältig um sie aufsprießende Leben hat auch ihr gegenüber als die erhaltende Kraft zu gelten. Bedeutsamer erscheint das Bild von der Heuernte, aus des Meisters letzter Zeit. Der arbeitende Mensch ist hier nicht das sich abrackernde Individuum der Naturalisten, sondern ein in Dankbarkeit Erntender. Willig und gütig hat die Natur ihre Schätze hergegeben, die nun der Mensch in die Scheunen trägt. Hoch ist der Wagen hinten schon beladen, und noch wird ein neues gewaltiges Bündel herbeigetragen. Vorn aber rafft — die Hauptfigur des Bildes — ein tief sich bückendes Mädchen mit der Holzgabel das trockene Heu wie Schätze zusammen. Dieses Mädchen erscheint propper, gesund und körperlich wohlgepflegt, der Sproß eines sich selbst achtenden, unverkümmerten Stammes, doch frei von all jener biedermännischen Süßlichkeit, mit der ehedem „unsere wackeren Landleute“ auf den Bildern wohlmeinender Maler figurierten. Das Bild ist besonders schön als Lichtdarstellung. Die grüngoldene Helle hinter den Bergen wird außerordentlich wirksam hinter dem blauschwarzen Gewölk abgeschnitten und die rotgoldene Wolke, die von der schwarzen wie von einem unheimlichen Gewürm überkrochen wird, steht dazu in blendendem Kontrast. Nur ein genauer Kenner der Himmelserscheinungen durfte es unternehmen, derartige Phänomene malerisch festzuhalten. Nur ein seines Geschmackes aufs

sicherste bewußter Künstler konnte es wagen, derartige Kontrastnoten widereinander auszuspielen.

Eine gemalte Epopöe des Naturlebens ist das 1897 in Soglio vollendete Bild „Frühling in den Alpen“ (heute in Kalifornien). Der Künstler scheint darin eine Art Totalbild seiner Naturanschauung angestrebt zu haben. Das Gemälde wird von denen, die es sahen, als ein Gipfel Segantinischer Malerei gepriesen, und der Künstler selbst nannte es, nachdem er es vollendet hatte, seine beste Arbeit. Nach der photographischen Reproduktion zu urteilen, muß das Bild koloristisch in der Anschauungslinie der „Frühlingsweide mit der weißen Kuh“ liegen. Möglicherweise ist es noch eine Steigerung darüber hinaus. Die Komposition zumindest erweist sich als umfangreicher und bedeutsamer. Den Mittelpunkt beherrscht ein Bauernmädchen, das zwei Gäule von der Tränke nach Hause geleitet. Schräg schreitet es auf den Beschauer zu, mit schweren, wie sonnentrunkenen Schritten, mit jeder Hand ein Halfter fassend, zwischen den beiden Tieren. Nach beiden Seiten dehnt sich das Weideland. Links, hinter dem Brunnentrog, sieht man im Mittelgrund einen Säemann — denselben, den eine frühere Zeichnung zeigt. Rechts steht auf einer kleinen Anhöhe ein Hund, zu dem Segantinis eigener Haushund „Fingal“, wie gewöhnlich, Modell gestanden hat. Vor den Bergen, die auch hier in imposanter Schneekette den Horizont säumen, liegt ein Dorf. Der Himmel ist von weißen Wolkenfäden durchzogen. Höchste Empfindung der Feierlichkeit vor der Natur ist zweifellos diesem Bilde eigen.

Noch einmal rührt dann unser Maler-Poet an das Geheimnis des Todes und schafft in dem Bilde „Glaubenstrost“ ein ideales Gegen- und Ergänzungsstück zur „Rückkehr ins Heimatland“. Die Schmerzenselegie löst sich auf in einen sanften, hoffnungsvollen Beruhigungsgesang. Ganz anders spricht allein schon hier

die Landschaft. Sie zündet nicht gleißnerische, buhlerische Schönheitsfackeln an, die wie sehrender Brand ins Gemüt eindringen; sie kleidet sich selber in das Gewand tiefer Trauer, umhüllt ihre lustbereiten Glieder mit dem Leichentuche tiefen Schnees. Dieser gleichtönende Akkord hat etwas Besänftigendes. Menschlicher Gram dämpft sich ab, wenn rings um ihn her zur Trauer geladen wird. Wie eine Totenmesse, feierlich-mahnend und erhebend zugleich, wirkt die Leichentracht der Natur auf den inneren Schmerzenssinn. Sie wirkt als der schwingende Unterton auf diesem Bilde. Und so stehen denn die beiden schwarzen Gestalten der Eltern, mitten im tiefsten Winterschnee, an dem frischen Grabe ihres Lieblings, hart an der Mauerpforte des kleinen Dorfkirchhofes. Hinter ihnen hebt sich die Landschaft. Dunkle Zwergtannen gucken aus dem Schnee hervor, Raben fliegen drüber hin, und schwarz gekleidete Menschen, ein Greis, eine Greisin und ein Weib mit einem Kinde, wanken still dem Dorfe zu. Sie kommen vom Kirchhof, wo die beiden weinen. So sind diese ganz allein. Schluchzend, fassungslos ist der Vater an dem kleinen überdachten Kreuz in die Knie gesunken und weint in die Hände. Die Mutter, ein noch junges Weib, hat den rechten Arm auf den steinernen Torpfosten gelegt, das Gesicht hinein verborgen und legt die Linke, die mit einem schwarzen Strickhandschuh bekleidet ist, tröstend auf das Haupt des geliebten Mannes. Etwas von der Gefaßtheit, die ihr der Glaube gibt, soll durch dieses Handauflegen in das zerrissene Vatergemüt überfließen wie ein wohltuender magnetischer Strom. Des zum Zeichen ereignen sich mehrere Wunder, jenen beiden unsichtbar, aber dem Beschauer des Bildes durch den Maler vermittelt. Auf dem Grabeskreuz nebenan erscheint die Vision eines Veronika-Schweißtuches mit dem Haupte des Erlösers. Wenn wir aber unseren Blick emporschicken über die zackigen Berge in den klaren Äther, hoch, hoch

Frühling in den Alpen.
Ölgemälde 1897.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

hinauf, so gewahren wir — es ist zu diesem Zwecke ein eigenes Lünettenbild aufgesetzt — eine trostvolle himmlische Erscheinung. Zwei Engel mit großen Flügeln tragen den kleinen nackten Leichnam des Kindes liebevoll empor ins Reich der ewigen Freude.

Der Zug ins Übersinnliche, der schon in den Nirwâna-Kompositionen entschiedene Gestaltung angenommen hat, verbindet sich hier mit einer Darstellung des realen Lebens und bedient sich dabei des Vorstellungskreises christlicher Legenden. Letzteres ist vielleicht bei dem „Freigeist" Segantini etwas auffallend. Allein Segantini stand in seinen ethischen Anschauungen wohl völlig auf christlichem Boden, und gegen die Gemütswelt und Poesie des Christentums sich ablehnend zu verhalten, wäre ihm, dem empfindungstiefen Künstler, wohl niemals in den Sinn gekommen. Warum sollten christliche Engel für ihn eine geringere künstlerische Realität besessen haben als die abgeschiedenen Seelen der buddhistischen Sage? Gerade weil er innerlich frei war, brauchte er sich hier mit nichten zu sträuben. Und ist das Bild vom „Engel des Lebens" nicht seinem Gehalte nach gleichfalls christlich? Ist nicht Segantinis Anschauung von der Würde und Heiligkeit der Mutterschaft sozusagen die allerchristlichste Idee? Und er hat diese Idee noch erweitert, indem er sie vom Menschenreich aufs Tierreich ausdehnte.

Es ist also im Grunde nichts Verwunderliches daran, wenn der Künstler auf dem Gemälde „Glaubenstrost" der christlichen übersinnlichen Vorstellungswelt Zugang verstattete. Er konnte dies um so eher, weil er durch die Lektüre spiritistischer Schriften sich mit der Möglichkeit eines Vorhandenseins überirdischer Wesen und Kräfte vertraut gemacht hatte. Er band sich in seinem träumerischen Ideenflug durchaus nicht an die beschränkten Resultate heutiger exakter Schulweisheit. Und wenn es sich auch zeigen wird, daß er infolgedessen selbst dem Aberglauben zugänglich

war, so wollen wir uns doch gegenwärtig halten, daß dieser Rückfall in die naiven Vorstellungen des Volkes dem geistig freien Manne, zumindest in seinem Künstlertume, nicht zum Schaden gereicht.

Was das Bild „Glaubenstrost" angeht, so werden wir freilich vom künstlerischen Standpunkte aus urteilen dürfen, daß uns die Hinzufügung der Engellünette entbehrlich dünkt. Wenigstens dem Inhalte nach — und insofern auch der Form nach, als diese Lünette mit einer vergleichsweise schweren und dunklen Luftschicht auf dem bereits bis zur höchsten Helligkeit und Durchsichtigkeit abgeklärten Äther des unteren Bildes aufsitzt. Der hieraus sich ergebende Widerspruch in der Luftabstimmung hat sich der Direktion der Hamburger Kunsthalle (wo sich das Bild befindet) in dem Grade aufgedrängt, daß sie die beiden Teile einzeln hat einfassen lassen, so daß nunmehr ein doppelter starker Rahmen Unterteil und Oberteil des Bildes trennt. Dadurch ist jener vorhin gerügte Fehler einigermaßen beseitigt, freilich auch die Einheit der Komposition unsanft zerrissen worden. Die Lünette könnte ganz fehlen; man würde sie schwerlich vermissen. Dekorativ sind ja die beiden Engel mit der zarten Kindesleiche, als Krönung des Ganzen, recht fein gefühlt. Aber sie erregen in uns kaum Empfindungen, die nicht durch das untere Bild allein auch schon geweckt worden wären. Vielleicht sagen sie es sogar zu deutlich, was uns als tröstliche Ahnung durch jene Kirchhofsschilderung ins Herz gelegt wird. Sprechen nicht der Christenkopf und die Handgebärde der Frau schon eindringlich genug? Und schließlich ist ja auch die Landschaft nicht stumm. Denn mag auch die Erde mit einem Leichentuch von frostklarem Schnee bedeckt sein, eben diese Frostklarheit — die malerisch so bewundernswert wiedergegeben ist — enthält auch die Besiegung der Trauergefühle in sich. Diese wunderbar reine, kristallene Luft,

die alle schlechten Dünste verbannt, die die Erhabenheit der Bergwelt mit stolzen und edlen Konturen in den weiß-zarten, goldigverschwimmenden Himmel so fest und energisch hinschreibt, sie redet zu uns mit tausend Zungen, daß dumpfe Schwäche vergehen müsse und daß in Reinheit, Klarheit und Himmelsglanz alle irdischen Schmerzen ihre Erlösung und — Auflösung finden werden. Diese Sprache des Bildes erscheint uns so mächtig, daß wir einer Steigerung darüber hinaus in keiner Weise bedürftig sind.

Für Segantinis Innenwelt indes war das Übersinnliche derart bedeutungsvoll geworden, daß er nicht mehr darauf hätte verzichten können.

DREIZEHNTES KAPITEL

Symbolik und Stilkunst

Mit welcher Freiheit sich Segantini der christlichen Legendenwelt gegenüber verhielt, zeigt wohl am deutlichsten eine Zeichnung vom Jahre 1896, eine Verkündigung. Jegliche Tradition ist darin verleugnet und dem ganzen Vorgang ist eine allgemeine symbolische Deutung gegeben. Maria, der der Künstler die Züge der eigenen Gattin gegeben hat, sitzt auf einer Gartenbank vor einer niedrigen Mauer, hinter der sich weit und hoch die Landschaft dehnt. Es ist die geheimnisvolle Stunde um Aufgang der Sonne. Noch brütet halbe Finsternis über der Erde — aber da naht das Gestirn, das Licht und Leben bringt. Ein Schauer geht über die Landschaft, wie in Erwartung von etwas Werdendem. Und da sitzt dann das Weib, dem die Botschaft wird, wie in verzückter Starre, ruhig und demütig, doch aufrecht da und läßt die Worte auf sich herniederträufeln, die ihr der Engel von oben bringt. Dieser Engel kommt in stürmischer Bewegung, die kühn mit der starren Ruhe des Menschenweibes kontrastiert, von oben herabgeschwebt, beugt sich dicht zum Haupte Mariens nieder und raunt ihr die Verheißung ins Ohr. So drastisch diese Darstellung ist, so mysteriös ist sie zugleich. Landschaft und Dämmerstunde rinnen fühlbar mit dem Seelischen zusammen. Aber ist das überhaupt noch die Verkündigung der Heilandsgeburt? Eine Inschrift, die sich auf der Mauer befindet, scheint uns Nein zu sagen. Dort steht: „Mögen die Söhne, die deinen Lenden entstammen, schön

sein durch die Liebe, stark durch den Kampf und geistesmächtig durch den Sieg.“ (Che i figli delle viscere tue siano belli per l'amore, forti per la lotta, intellettuali per la vittoria.) Das klingt beinahe heidnisch, oder nietzscheanisch, und stolz steht ein „G. S.“ darunter. Der Sinn soll wohl sein, daß die mit heiligem Geist empfangenen Kinder der Liebe mit allen edlen Gaben geschmückt sein werden — wodurch der Heilandsmythus zum Symbol für die Höherentwickelung des Menschengeschlechts umgeprägt wird.

Diese Zeichnung, im Gedanken kühn und fast revolutionär, ist in der Form merkwürdig unselbständig. Ohne die englischen Präraphaeliten, ohne Watts erscheint sie undenkbar. Also selbst ein Segantini mußte, als er darauf ausging, einen Idealstil zu finden, sich bequemen, aufs neue ein Schüler zu werden und anderwärts Anlehnungen zu machen. Doch sollte er auch hier nach und nach finden, was ihm gemäß war. Im Jahre 1898 hat er im Auftrage der holländischen Bibelgesellschaft für das von dieser herausgegebene große illustrierte Bibelwerk einige Zeichnungen angefertigt, die eigenartigen Stil verraten. Eine derselben, Mirjam in der Wüste sitzend, ist im „Studio“ veröffentlicht worden. Sie sticht unter allen übrigen Zeichnungen, die doch sämtlich von europäischen Berühmtheiten herrühren, durch erhabene Schlichtheit und stille Seelengewalt hervor. Die untergehende Sonne mit ihrem über den ganzen Himmel hinvibrierenden Strahlenkreise läßt uns ans „Ave Maria a trasbordo“ zurückdenken.

Eine gewisse Berührung mit Watts wird man auch bei einem der schönsten Bilder, die Segantini je gemalt hat, nicht ganz von sich abweisen können, gleichwie ein anderes entfernt an Burne-Jones gemahnt. Bei der „Liebe an der Lebensquelle“ gewahrt man einen idealen Zusammenhang mit Watts berühmtem Bilde „Die Liebe geleitet das Leben“, und bei der „Quelle des Übels“ denkt man unwillkürlich an Burne-Jones nicht minder berühmtes

Bild „Der Spiegel der Venus“. Aber sobald man, diesen ersten Empfindungen nachgehend, die betreffenden Bilder miteinander vergleicht, scheint alle Ähnlichkeit in nichts zu zerrinnen. Die Anregung hat vorwiegend stofflich gewirkt, und Segantini hat mit künstlerischer Selbständigkeit Eigenes daraus geschaffen. Was insbesondere das subtile Dekadenz-Genie eines Burne-Jones angeht, so fand nicht die mindeste innere Berührung, sondern nur allenfalls eine formale Reizwirkung statt. Etwas anders liegt die Sache bei Watts. Hier darf man ganz im allgemeinen von einem gewissen Stimmungseinfluß sprechen, der sowohl formal wie inhaltlich gewirkt hat. Im Formalen war Segantini ein Empfangender und Lernender. Aber wo die beiden Künstlernaturen innerlich zusammenklangen, fand ganz wie bei Millet ein gewisser Austausch wahlverwandter Naturen statt, so daß hier von einem fremden Einfluß nur in beschränktem Sinne die Rede sein kann. Es ist die ethische Gefühlswelt, in der Segantini sich mit jenem Engländer begegnet — und auch in dieser Berührung findet er sich selbst. Überdies tritt bei Watts das lehrhafte Element bei weitem stärker hervor und der Künstler wirkt dadurch abstrakter, predigerhafter. Bei Segantini gab es etwas, das eine solche Wirkung verhütete, sein unlöslich enger Zusammenhang mit der Natur. Und dieser äußerte sich bei ihm so stark, daß, wenn ihn die Umstände zwangen, sich von der Natur zu entfernen und aus sich heraus zu ihr eine Ergänzung zu finden, er, nach seinem eigenen Geständnis, „von beständigem Reueskrupel geplagt“ war, „der an mir frißt wie das Bewußtsein einer bösen Tat, auch wenn ich weiß, daß das, was ich tue, richtig ist“ (Brief an Vittore Grubicy, 28. Februar 1895). Während daher Watts Allegorien in einer idealen, gedachten Atmosphäre sich abspielen, sind Segantinis allegorische Gemälde — wofern dieser Ausdruck überhaupt statthaft ist — unmittelbar ins landschaftliche Naturleben hineinkomponiert. Sein

Lebensengel sitzt an einer Quelle, wie der Künstler sie hoch oben im Gebirge dutzendemal hat fließen sehen, und all die Paradiesespracht, die ringsumher aufblüht, ist nichts als das natürliche Paradies des oberen Engadin, freilich mit Poetenaugen erfaßt. Daher scheinen denn auch Segantinis ethische Ideen unmittelbar aus dem Naturleben hervorzuwachsen und sich darauf zu beziehen, während bei Watts ein Rest von Gesellschaftsmoral, wenigstens von Moral für die gute Gesellschaft, verbleibt.

Dafür berührt sich Segantini bei dem, was ihn von Watts scheidet, mit Böcklin — mit dem trennenden Unterschiede jedoch, daß Böcklin ein direktes Hineinspielen der Ethik in die Kunst überhaupt von sich abweist. Er war ganz und gar vollgesogen mit poetisch-antikem Geiste und mit seinem deutschen Altmeister Goethe wird er der Meinung gewesen sein, daß ein gutes Kunstwerk, kraft der Macht seiner Schönheit, wohl gelegentlich moralische Wirkungen ausüben könne, daß aber niemand das Recht habe, der Kunst moralische Endzwecke anzusinnen, weil man damit dem Künstler sein Handwerk verderbe. Segantini dachte hierin anders. Ihm war das Wesen der Kunst so sehr mit innersten Menschheitsfragen verknüpft, daß er das ethische Moment aus ihrem Wirkungskreise nicht hätte ausscheiden können. Darum ist es denn auch die Berührung mit Böcklin keineswegs intim. Ja, das Trennende tritt bei ihr noch mehr hervor als das Verbindende. Und fast gewinnt man den Eindruck, als seien die beiden Künstler sich ausgewichen.

Es gab ja gewiß mancherlei Punkte, in denen sie sich rasch und unmittelbar verstehen mußten. Beide waren Naturanbeter und zugleich Phantasten; beide waren Poeten und dennoch echte Vollblutmaler; beide verfolgen auch im einzelnen ähnliche Ziele, so in der Farbenherrschaft, in der Harmonisierung, in der dekorativen Wirkung der Bilder. Und dennoch gingen ihre tiefsten

Wege auseinander. Böcklins Kunst wurzelt völlig im Sinnlich-Idealen, im Gesteigert-Natürlichen. Er schafft aus dem Elementarischen heraus und versinnbildlicht die Urkräfte der Natur in menschenähnlichen Gestalten, denen er ein übermenschliches Leben einhaucht. Das sittliche Verhalten dieser Wesen kümmert ihn gar nicht. Darüber blickt er hinweg. Ihm genügt ihre Existenz, jenseits von Gut und Böse, wie er sie in seiner Phantasie erschaut und mittels seiner Kunst dargestellt hat. Was er in der Natur anbetet, ist die Entfaltung der Kraft, und die liebt er fast ebensosehr als Zerstörerin wie als Wohltäterin. Das gibt seinem Genie jenes Göttlich-Unheimliche, durch das er manchmal erschreckend wirkt. Er ist Heide durch und durch, auch wo er dem Gegenstande nach als Christ erscheint. Von Segantini kann man beinahe das Gegenteil sagen: nämlich, daß er Christ sei, obgleich er Heide scheine und sich wohl selbst als solcher empfunden habe. Das Dogmatische wirkt ja hier nicht entscheidend, sondern die Gefühlswelt. Mag Segantinis kindliches Naturvertrauen auch gewiß nicht auf dem Acker des Christentums gewachsen sein, so das ihn durchseelende Liebesgefühl um so mehr. Alle seine Menschlichkeit, all sein Naturgefühl wurzeln und gipfeln in der Liebe. Diese ist ihm des Lebens Sinn und Lust. Sie ruht auf dem Grunde aller guten Dinge. Sie regelt des Menschen Verhältnis zur Tierwelt und Pflanzenwelt und zu all seinen Brüdern und Schwestern. Als Mensch und als Künstler ist Segantini ein Liebesapostel. Wenn er die Natur uns preist, so preist er ihre Güte, ihre schenkende Milde, ihre erhaltende Fürsorge und trostspendende Harmonie. Und indem sie hierdurch ihre Liebe zeigt, gewinnt sie zugleich jene Schönheit, die uns sinnlich bezaubert.

Es lag also zwischen Böcklin und Segantini unbewußt eine ganze Welt. Eine intensive Berührung beider Naturen hätte zu einer Auseinandersetzung der Weltanschauungen führen müssen,

und da hätte wohl Böcklins geniale Dämonie, der machtvoll aus ihm strömende gestaltende Naturgeist das stärkere Element sein können. Man stelle sich einmal vor, Böcklin habe wie das Meer, so auch die Gebirgs- und Gletscherwelt phantastisch-naturalistisch verkörpert. Eine Probe davon hat er uns ja gegeben: in jenem Drachen der Schack-Galerie, der, aus der Gebirgsschlucht hervorzüngelnd, die Wandererkarawane erschreckt. Dieses Bild gibt uns einen Fingerzeig. Es ist darin jener rätselvolle Schauder vor der Naturgewalt, wie ihn etwa auch das Bild „Pan erschreckt einen Hirten" ausdrückt. Und zeigen die Meerbilder nicht das gleiche Phänomen? Diese Tritonen und Nereiden, träg sich räkelnde Ungetüme mit wild-trauervollen, gleißnerischen Blicken, oder jauchzende Gott-Bestien im Sturmgetöse der wogendurchspritzten Wasserwüste, sie sind Verkörperungen der elementaren Naturgewalt, die morallos waltet, ihrer Kraft unbewußt, der gegenüber der Mensch zur Pygmäe zusammenschrumpft. Und wahrlich, nicht freundlicher als das Meer dünkt uns die Eises- und Gletscherwelt der Hochalpengebiete. Zu was für Erdichtungen voll grausig-mythologischer Wucht hätte sich ein Böcklin gedrängt gefühlt, wenn er sich einmal diese Welt als Phantasievorwurf würde gewählt haben! Man braucht's bloß zu denken, und schon glaubt man jenen Gletscherriesen zu sehen, wie er tief im Berge haust, in einem blaukristallenen Bereich, starr und mächtig an Gliedern und Art wie Eis und Schneereif, ungeheuer, regungslos, mit frostgebannten Gliedern und dennoch fähig loszubrechen, wann die Sonne ihn ruft, und zerschmetternd niederzudonnern in die ahnungslosen Täler. Oder auch mit grausigem Humor würde sich der Alte ergangen haben und hätte etwa weiße, übereinanderpurzelnde Lawinengeister gemalt, wie sie mit schrillem Gekicher einander von den Bergkuppen stoßen und in der Schneewolke tückisch herniedersausen. So, aus der Natur heraus dichtend,

ihre Kräfte personifizierend, ihr Tun symbolisch gestaltend, würde ein Böcklin uns die Alpenwelt heraufbeschworen haben. Absichtlich hätte er alles Menschliche ferngehalten oder höchstens in seiner winzigen Erbärmlichkeit als Kontrast verwertet. Ganz anders Segantini — und damit enthüllt sich uns im Realen der Unterschied beider Künstlernaturen. Den Graus der Gletscherwelt hat er sich niemals zum Vorwurf gewählt; wohl niemals ist ihm dazu auch nur der Gedanke gekommen. Er malt die Hochnatur lediglich, soweit sie auf den Menschen Bezug hat: weil dort die Luft reiner und klarer ist, weil die Natur uns dort Schönheiten spendet, die das Tal nicht kennt. Und so füllt er das Hochgebirge ganz mit seiner menschlichen Empfindung an; aus der gewaltigen und rührenden Liebeskraft seines Herzens schöpft er die Begeisterung, mit der er ihm nahetritt. „Ich beuge mich nieder zu dieser mit Schönheit gesegneten Erde," ruft er aus, „und küsse die Grashalme und die Blumen — und unter dem tiefen Blau dieses Himmelsbogens, während die Vöglein singen und im Flug dahinziehen, während die Bienen ihren Honig aus den geöffneten Kelchen saugen, trinke ich aus dieser reinsten aller Quellen, in der die Schönheit ewig jung wird, ewig jung wird die Liebe, die allen Dingen Leben spendet." Und aus diesem Gefühl heraus hat er seinen Liebesengel gemalt, der hoch oben in jenen begnadeten Regionen an der Lebensquelle sitzt.

Treten wir jetzt wieder vor das Bild, so werden wir ihm mit unbefangener Bewunderung gegenüberstehen. Einzig ein Segantini hat solches dichten und malen können; es ist Blut von seinem Blut und Glanz auch von seinem Glanz. Gedenken wir seiner Auffassung der Liebe als einer im höchsten Sinne lebenerhaltenden Macht! Auf keinem Bilde hat er sie so leuchtend und innig gefeiert als auf diesem. Ein Urbild der stillen, wartenden und treuen Güte, sitzt der blonde Engel mit den großen weißen

Schwanenfittichen da und hütet den heiligen Quell, der dem Felsen entspringt. Von hinten naht das junge verliebte Paar, das daraus trinken soll. Aber es naht ganz ahnungslos, durchaus nicht etwa mit den Empfindungen, wie man in eine Kirche tritt. In vollkommener unschuldiger Fröhlichkeit, ja im holdesten gedankenlosen Getändel kommt es der Quelle zugeschritten, aus der es höchste Weihe empfangen wird. Der Ernst wird ihm ja zeitig genug nahen; so mag es sich einstweilen der Jugend freuen. Ist doch auch alles rings umher voll von Jugend und Wonne! Die roten Alpenrosen blühen zu Tausenden, Immergrün sprießt empor, mild und blau leuchtet der Himmel und selbst die Felsen umsäumen den Horizont wie in Reinheit gebadet. Und wie alles glitzert! Wohl über kein anderes Bild hat Segantini soviel Goldstaub ausgeschüttet als über dieses. Man spürt, wie es ihm darum zu tun war, ein sonniges Entzücken allenthalben hervorbrechen zu lassen.

Von dieser Seelenstimmung zeugt auch der wundervolle Doppelakt, den er für das Liebespaar angefertigt hat. Reinste, seligste Liebestrunkenheit spricht vor allem aus der Figur des Mädchens, während der Jüngling gehaltener erscheint, fürsorglich stützend im Gefühl männlicher Pflichten. Die Formen beider Körper sind edel-liebreizend. So zart andeutend der Stift gewaltet hat, so fühlt man doch mit voller Deutlichkeit das liebliche Knospen junger Brüste bei dem durchaus mädchenhaft gebildeten Weibe; der Schmelz der Hüftenbiegung, die Weichheit der Achselbildung, die reizende Form der Knie und Füße sind von praxitelischer Anmut — hingegen steht der ernste, schlanke, gedrungene Jüngling wie ein junger Dorier aus polykletischer Zeit da. Daß man vor dieser Aktzeichnung der Antike gedenken darf, gereicht ihr gewiß zum höchsten Lobe, das man ihr spenden kann.

Das Gegenbild zur „Liebe an der Lebensquelle“ ist die

„Quelle des Übels“. Es ist ein erneuter Fluch, den der Künstler den schlechten Müttern und Wollüstigen zuschleudert. Zwar keine Hölle hat er ihnen hier bereitet, in der sie für ihre Widernatürlichkeit gezüchtigt werden. Aber um so ernstlicher ist es sein Wille, die wahre Greuelgestalt dieser mit erborgter Schönheit prahlenden Geschöpfe zu enthüllen. Etwas von mittelalterlichem Fanatismus — wie er sich etwa in der Schöpfung der „frouwe Werlt“ dokumentiert, die, von vorne gesehen, liebreizend und stattlich erscheint, während ihr der Rücken von Schlangen und eklem Gewürm zerfressen ist — fährt hier aus der Seele des ergrimmten Künstlers. Doch kommt seine Phantasie zu einer völlig originalen Schöpfung. Frau Eitelkeit malt er, eine nackte bleiche Schöne, blutlos und schlank, doch von sündhafter Pracht der Haare, und die zeigt er uns, wie sie sich niederbeugt zu einer Wasserlache am Fels, um von dessen Spiegel ihre Wohlgestalt zurückzuempfangen. Aber o Greuel! — ein scheußlicher Molch taucht aus dem sumpfigen Gewässer empor und bleckt das selbstgefällige Weib dumm und frech und grinsend an. Dies — dein Spiegelbild! scheint er ihr höhnisch entgegenzuquaken. Und jedenfalls ist dies die Ansicht des Künstlers.

Man mag darüber streiten, wie weit allegorische Erfindungen dieser Art für den Werdegang unserer zeitgenössischen Kunst ersprießlich sein mögen. Es wird sich nicht ohne Grund entgegenhalten lassen, daß hier die Malerei an sich zu wenig Selbstzweck ist und, von Gedankenblässe angekränkelt, eine fremde mittelalterliche Sprache redet. Aber wer den Gedanken des Bildes ganz in sich aufgenommen und verarbeitet hat, der fühlt nicht mehr dessen Kälte und wird diese Komposition rein um ihrer selbst willen schön und anziehend finden. In der Tat ist diese Zusammenstellung von Weib, Fels, blauem Wasser, grünem Rasenhang und blühenden Alpenrosen von delikatester Geschmacks-

erfindung. Eine Heimlichkeit und Lauschigkeit von Natureinsamkeit spricht uns an, die wohlig zum Herzen geht, und dabei sind wir zugleich in einer phantastischen, märchenhaften Welt, die unseren inneren Sinn mit süßer Spannung erfüllt. Dieses einsame, nackte, sich niederbeugende Weib ist mit erlesenster Kunst der Farbe und Umrisse in diesen grünen, weltentrückten, wie von Geisterhand umhegten Bezirk hineingestellt. Trotz der breit hingelagerten Sonne wittert etwas von Unheimlichkeit über das Bild. Es sind die Schauer der Sünde, die uns schwül umweben — schwül und doch kühl.

Ins Land guter Genien suchte sich der Künstler von neuem zu erheben, als er zur Feier von Donizettis hundertstem Geburtstag (25. September 1897) die „Musikalische Allegorie" malte. Das Bild ist eines der unselbständigsten Segantinis. In der Idee berührt es sich mit Klingers „Evocation" aus der Brahms-Phantasie, in der Formensprache ist es präraphaelithisch. Es fehlt die ursprüngliche schöpferische Leidenschaft. Es ist gut gemeint: zu wenig für Segantini! Das schönste daran ist die zarte harmonische Abtönung der ganz dünnflüssig aufgetragenen Farben auf den Ton grauer Dämmerung. Und von innen her berührt mit einer gewissen Wärme die Stimmung andächtiger Verehrung, die darin der Musik dargebracht wird. Schon in vorgerückter Abendstunde sitzt der Komponist vor dem Fenster am Klavier und läßt mit leiser Hand sehnsüchtige Töne emporquellen. Und diese Töne verdichten sich zu Visionen. Genien nahen und huschen am Fenster vorüber. Durch die Luft schwebt in brünstig-seelischer Umschlingung ein in Kuß vereintes Liebespaar. Die ekstatisch-geheimnisvolle Wirkung der Musik, ja der Kunst überhaupt, wird durch diese Erfindung verkörpert. Und damit allerdings berührt Segantini ureigenste innerliche Erfahrungen, und er beichtet gewissermaßen, welcherlei Triebe ihn selbst bewegten,

wenn er mit seiner Kunst die Realität zu durchbrechen und eine ideale Welt vor uns aufzuschließen unternahm. „Jawohl," schrieb er einst (Dezember 1893) dem skeptischen Vittore, „das einzig wahre Leben ruht ganz in der Traumwelt! Zu träumen von einem Ideal, das nur in langsamen Schritten einzuholen ist — so weit entfernt als möglich — und hoch, hoch bis zum Verlöschen der Materie: nur in dieser höchsten Anspannung ist es uns gegeben, in Wahrheit die Freude zu empfinden, daß wir das Leben in uns tragen." Das ist ein echtes Künstlerbekenntnis und man darf sich dessen wohl entsinnen, wenn man Segantinis malerische Huldigung vor der Musik trotz allem als aufrichtigen Gefühlserguß des Künstlers verstehen will.

„Das wahre Leben ruht einzig in der Traumwelt" — wer müßte nicht dieser an den frühen Maeterlinck anklingenden Worte gedenken, wenn er eines der Selbstporträts Segantinis betrachtet, zumal aber das letzte, das er von sich gemacht hat. Diese Augen blicken nicht in die Wirklichkeit, sondern in den Traum, suchen im Traume die tiefere Wahrheit. Der ganze Kopf hat etwas von einem Apostel oder, wie Primo Levi geistreich bemerkt, von einem assyrischen König mit der Duldermiene eines Christus. Es ist zweifellos, daß dieses Porträt an Ähnlichkeit nicht allzu hervorstechend ist. Die meisten sagen, so haben sie Segantini nie gesehen. Aber ein anderer ist der Mensch, wie er sich den Leuten zeigt, ein anderer, wie er mit sich allein ist, das heißt in der Gesellschaft seiner tiefsten Gedanken, Sehnsüchte und Leidgefühle. Diesen inneren Menschen, den die anderen nicht kennen, ja den sie verleugnen werden, hat Segantini gemalt. Und darum sagt man: er habe sich stilisiert . . . Akzeptieren wir das Wort! Aber es liegt keinerlei Vorwurf für uns darin. Jene banausische Ähnlichkeit, die die Photographie zu geben vermag, ist sicher nicht das oberste Ziel einer künstlerischen Porträtkunst. Ein Porträt

soll vor allem das individuelle Leben widerspiegeln; aber es darf auch das individuelle Leben zum typischen erweitern. Dieses war Segantinis Ziel bei den Bildnissen seiner letzten Phase. Und darum hat er diese Bildnisse „stilisiert". Es sind ihrer nicht viele. Das Bild einer alten Frau fällt in die Zeit eines flüchtigen Mailänder Aufenthaltes im Jahre 1894. Es drückt sehr gut das stille Staunen des Alters über die ringsum neuwachsende andersgewordene Welt aus. Ein anderes Frauenbildnis stellt eine deutsche Dame dar, die still denkend auf einem Stuhle mitten in Segantinis geliebter Alpenwelt sitzt. Das für des Künstlers Spätzeit ungemein charakteristische Bild ist ebensowenig wie das Selbstporträt von verblüffender Ähnlichkeit, und das mag, wer will, als einen Mangel empfinden. Doch auch hier war es des Künstlers Bestreben, nicht den Alltag, sondern den Feiertag zu malen — und etwas Feiertägliches zeigt sich in der ganzen Auffassung der Persönlichkeit. Die natürliche Lebhaftigkeit einer rheinischen Frohnatur erscheint abgedämpft, ja von einem Hauch der Trübe überflogen. Es ist eine Stunde der inneren Sammlung gekommen, eine jener stillen Stunden, in denen wir im Geiste unser Leben noch einmal leben und im Geheimen damit abrechnen. Und es ist gewiß vom Künstler ebenso fein als tief empfunden, daß er uns diese Weihestimmung des Gemüts gleichsam als einen Niederschlag des gewaltigen Eindruckes deutet, den eine für das Große und Schöne empfängliche Frauennatur von der erhabenen Welt des Hochgebirges empfängt. Das Meisterporträt der Spätzeit aber ist das „Bildnis eines Wohltäters" im Ospedale maggiore zu Mailand. Hier ist das Individuelle restlos ins Typische umgedeutet. Den Mann selber, einen der hochherzigsten Förderer jenes Hospitales, namens Carlo Rotta, hat Segantini niemals mit Augen geschaut. Er hat das Bild nach dem Tode Rottas auf Grund einer Photographie gemalt. Aber was andere Künstler als

eine Beeinträchtigung empfinden würden, bedeutete für Segantini eine Steigerung der künstlerischen Freiheit. So brauchte es ihm auf jenen vereinzelten Herrn Rotta nicht näher anzukommen. Er durfte vielmehr Erscheinung und Antlitzzüge dieses Mannes lediglich dazu benutzen, um seine innere Vorstellung von dem Wesen eines grundgütigen Mannes, eines wahren Wohltäters, darin auszuprägen. Und so hat er denn ein wahrhaft monumentales Bildnis geschaffen, das auch als Darstellung von Licht und Farbe für seine Mosaiktechnik einen Triumph bedeutet. In später Nachtstunde sitzt der Wohltäter an seinem Schreibtische und sinnt. Er hat gewiß bis vor kurzem viele Papiere durchgelesen, Bittschriften, Reformvorschläge, Berichterstattungen und dergleichen; jetzt hat er sie fortgeschlossen und all das Elend, all die Not, die aus jenen Papieren zu seinem Herzen emporschrien, zittert nun in seiner Seele nach. Gewiß, er hat geholfen, soviel er nur konnte! Aber kann er allen helfen? Er hat vielleicht manchen Bittsteller zurückweisen müssen, von dessen Dürftigkeit und Würdigkeit er innerlich überzeugt sein konnte. Und denjenigen, denen er half, hatte er noch lange nicht genug geholfen. Ununterbrochen bleibt die Welt noch weiter angefüllt mit ungestilltem Leid. Würde er durchs Fenster blicken, dem er den Rücken kehrt, so müßte er abermals Zeuge eines Unglücksfalles sein. Da wird ein Mann mit zerschmetterten Gliedern auf einer Bahre fortgetragen. Der alte Wohltäter sieht dieses nicht, und doch steht auf seinem Gesicht zu lesen, daß er auch dieses Unbekannte fühlt. Er hat das Haupt in die Hand gestützt und der Schein der nach außen verdeckten Arbeitslampe fällt gerade auf sein Antlitz. Wir sehen den guten, milden, vornehm geschnittenen Mund, die bekümmerten sorgenvollen Augen, die hohe denkende Stirn, und wir verstehen, daß vor dieses Mannes Herz und Seele das ganze

Die Natur.

Aus dem „Triptychon der Alpenwelt". Ölgemälde 1899.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

Leben mit all seinen Abgründen und Untiefen offen liegt und daß diese Seele leidet, weil sie so voll von lauterer Güte ist.

So verwandelte sich die Porträtschilderung in eine Seelenschilderung, die aber trotzdem stark und fest in der Realität steht. Das eben ist die besondere Größe bei Segantini, daß er weder jemals die Außenwelt verflüchtigte, um die Innenwelt zur Erscheinung zu bringen, noch auch die Innenwelt vernachlässigte, wenn ihn die Schönheit der Außenwelt scheinbar in Bann geschlagen hatte. Innerlich und äußerlich hat er den gleichen hohen Stil, und beides ist eine Einheit. Wenn er als Maler die Leinwandflächen nach den Gesetzen des ornamentalen Gleichgewichts disponiert, die Linien und Massen, die Farben, Lichter und Schatten so zueinander ordnet, daß alles im Rahmen aufs beste zusammensteht, so liegt in dieser scheinbar bloß vom Geschmack diktierten Gruppierung doch auch stets schon das Element des seelischen Ausdruckes, der bei Segantini mindestens ebensosehr in den großen Linien als in der empfindungsvollen Einzelausführung liegt. Diese Tatsache erklären zu wollen, wäre ebenso töricht als anmaßend. Denn wenn irgendwo, so liegt eben hier das Geheimnis der besonderen künstlerischen Begabung. Und wenn wir diese näher bezeichnen wollen, so haben wir immer wieder ein Wort, das Wort „Stilgefühl". Wir können sagen, daß Segantini dieses in hohem Maße besaß, daß es ihm etwas durchaus Natürliches war, aber wir können nicht sagen, woher es in ihm entstand. Und daß dem so ist, ist gut. Was würde uns die Kunst fürderhin noch sein, wenn wir aufgehört hätten, in ihr ein Geheimnis zu verehren, kaum kleiner als das der Natur?!

VIERZEHNTES KAPITEL

Letzte Strahlen

Noch einmal faßte Segantini das, was er über Kunst dachte und empfand, im Jahre 1898 in Worte zusammen, in schöne und edle Worte, die den ganzen Menschen charakterisieren und die uns wie ein Vermächtnis anmuten. Es galt Tolstois Verketzerung der Kunst entgegenzutreten; und, der Anregung einer aus Frankreich an ihn ergangenen Rundfrage folgend, schrieb Segantini folgendes nieder:

„Als ich den Eltern eines gestorbenen Kindes ihren Schmerz lindern wollte, malte ich das Bild ‚Glaubenstrost im Schmerz'; um das Liebesband zweier junger Menschen zu weihen, malte ich ‚Die Liebe an der Lebensquelle'; um die ganze Seligkeit der Mutterliebe fühlen zu lassen, malte ich die ‚Frucht der Liebe' und den ‚Lebensengel'; als ich die schlechten Mütter, die hohlen und unfruchtbaren, der Lust lebenden Frauen züchtigen wollte, malte ich ihnen zur Züchtigung eine Hölle der Reinigung; und als ich die Quelle alles Übels habe bezeichnen wollen, malte ich die Eitelkeit. Ich will, daß die Menschen die guten Tiere lieben, die, von denen sie Milch, Fleisch und Felle gewinnen, und ich male ‚Die beiden Mütter', die ‚Liebevolle Mutter' und das wackere Pferd am Pfluge, das mit dem Menschen und für ihn arbeitet. Ich malte die Arbeit und die Ruhe nach der Arbeit, und vor allem malte ich die braven Tiere mit den Augen voller Sanftmut. Sie, die dem Menschen alles geben, ihre Kraft, ihre Jungen, ihr Fleisch, ihr Fell,

werden von den Menschen geschlagen und mißhandelt. Trotzdem aber haben die Menschen gewöhnlich mehr Liebe zu den Tieren als zu ihren Mitmenschen. Doch mehr denn alles lieben sie die Erde, weil diese am meisten hergibt: sie spendet den Menschen und den Tieren. Somit steht die Liebe der Menschen im genauen Verhältnis zu dem Nutzen, den sie aus den Dingen ziehen, und das wurzelt in der Natur eines jeden, bei dem einen tief, beim anderen weniger tief. Nur dadurch, daß er herrscht, ist der Mensch den anderen Lebewesen überlegen. Herrschen bedeutet für ihn alles. Daraus stammt sein unablässiges Streben und Trachten nach Macht, bestehe sie nun in zeitlichen oder auch in geistigen Gütern. Man bewundert und begehrt Schönheit, Gesundheit, Kraft, Geist, Reichtum; man strebt nach allem, was uns zur Herrschaft und Macht führen kann. Alles Gute und alles Böse, hierin liegt es eingeschlossen. Das Wohl des einen ist des anderen Verderb. Gerechtigkeit sowohl als Ohnmacht und Neid vereinigen sich, um das Niveau unseres Wohlergehens herabzudrücken und gleichmäßig auf alle zu verteilen: jeder gesunde und normale Mensch soll mit den Mitteln, die die Natur ihm lieh, und ohne Überanstrengung Körper und Geist ernähren können. Was den Körper betrifft, so überlassen wir die Sorge für ihn den Nationalökonomen; der Geist aber soll eine gesunde und erhebende Nahrung von der Kunst erwarten dürfen. Bauet Tempel der Kunst! Ihr Kultus sei der Ausguß der schönen Tugenden des Geistes, und er soll in der Natur, der Mutter alles Lebens, wurzeln. Er soll in Verbindung stehen mit dem unsichtbaren Leben der Erde und des Weltalls. Trachtet darnach, das Schöne mit aufrichtiger Wahrhaftigkeit darzustellen, und lasset es der körperliche Ausdruck der Seelengüte sein! Suchet das Erhabene in der Einfachheit, in lichtvoller Verständlichkeit die Wirkung und die Kraft! Alles, was Laster, Gemeinheit oder auch nur eitle Lust

widerspiegelt, möge sich der hehren Kunst ferne halten. Die Arbeit, die Liebe, die Mütterlichkeit, der Tod sollen durch die Kunst mit dem Leben in Berührung kommen und alles soll zur Stärkung und zur Erhebung unseres geistigen Lebens dienen.

„Frei soll bekannt werden: nicht die Zugehörigkeit zur allgemeinen Gattung, sondern die besondere Beschaffenheit ist es, was dem Kunstwerke Adel verleiht. Vor allem muß das Kunstwerk das Erzeugnis eines reinen, des Erschaffens würdigen Wesens sein. Die Kunst soll neue Empfindungen offenbaren; eine Kunst, die den Beschauer gleichgültig läßt, hat kein Recht zu existieren. Die Eindringlichkeit eines Kunstwerkes steht im Verhältnis zu der Kraft, mit der es vom Künstler bei der Konzeption empfunden wurde, und diese wiederum steht im Verhältnis zur Reinheit und Verfeinerung seiner Sinne. Ich sagte, daß die Kunst ihren Tempel haben solle; aber ich sagte noch nicht, wie dieses zu geschehen habe.

„Der Auserwählte, jener, der sich durch die süße und edle Leidenschaft der Kunst gequält fühlt, wird Eltern, Geschwister und Wohlleben verlassen müssen und so, allen wirklichen Besitzes bar, hintreten vor jene Bruderschaft von Künstlern, von der er glaubt, daß sie seinem Ideale von Kunst am meisten entspricht. Solche Bruderschaften werden sich in allen Ländern finden, und da werden Künstler jeglichen Alters beisammen sein, welche wie er Hab und Gut und Familie verlassen haben, um ihr Leben der Pflege der Schönheit und aller Geistesgaben zu widmen; diese werden den Neuling empfangen und bei sich aufnehmen. Dort werden alle Künste vertreten sein und alle diejenigen, die einen Künstler brauchen werden, sei es für die Gemeinde oder fürs eigene Haus, werden sich an den Obmann der Bruderschaft wenden, und dieser wird jene Künstler zur Verfügung stellen, die dem Bedürfnis entsprechen können. Diese werden zeichnen

und ausführen lassen oder, je nach Bedarf, auch selber ausführen. Vom Privathaus bis zu den öffentlichen Gebäuden und Versammlungsorten, vom Mobiliar bis zum Löffel, von der figuralen Freske bis zur einfachen dekorativen Leiste, von der Bildsäule bis zum schlichten Säulenkopf: Glas, Eisen, alle Metalle, alle Holzarten sollen sie imstande sein zu zeichnen, zu modellieren, zu gravieren. Als Belohnung für ihre Arbeit werden die Menschen der Bruderschaft das Nötige an Nahrung und Kleidung verabreichen. Der Oberste der Bruderschaft wird an dem gleichen Tische speisen wie der letzte der Schüler. Mit der Zeit wird sich ein heiliger Wetteifer entwickeln. Dies wird das sicherste Mittel sein, um von der Kunst das Beste, das sie uns geben kann, zu erhalten. Die Kunst ist nicht nur jene Tätigkeit, die das Schöne hervorbringt, sondern sie ist auch die einzige Tätigkeit, die im wahren Sinne des Wortes den Reichtum erzeugt. Die materielle Arbeit bringt nur dasjenige hervor, was der Mensch verzehrt und was eben dazu da ist, damit es verzehrt werde. Die Arbeit aber, die unter den Händen eines Künstlers entstand, empfängt eben daher einen besonderen Hauch, der von der Erregung des Künstlers im Augenblicke seines Schaffens stammt, und der teilt sich alsdann dem Beschauer mit und erzeugt so einen menschlich-geistigen Überwert.

„Ich liebe die Güte, die Schönheit, die Gesundheit, die Kraft und die Arbeit, lauter Tugenden und Eigenschaften, die die Menschen in Gemeinschaft mit anderen Lebewesen besitzen. Die menschliche Überlegenheit hingegen beginnt erst da, wo die mechanische Arbeit unserer Hände, wo die rein körperliche Tätigkeit aufhört und die Liebe, die mit Geist vollführte Arbeit anhebt.

„Leo Tolstoi stellt sich, als ob er nicht begreife, was man unter Schönheit versteht, und welches ihre wahre Bedeutung ist. Und er brauchte doch nur eine Blume zu betrachten, und sie

würde ihm besser als irgendeine Begriffsbestimmung sagen, was die Schönheit ist. Er stellt sich auch, als ob er nicht begreife, wo das Künstlerische beginnt. Es beginnt dort, wo das Tierische, das Erkünstelte, das Banale aufhören. Wenn ihr an einer Bauernhütte vorbeigeht und ihr seht deren Fenster voll liebevoll gehaltener Blumen, dann dürft ihr gewiß sein, daß im Innern dieser Hütte Ordnung und Reinlichkeit herrschen und daß die Menschen, die darin wohnen, keine schlechten Menschen sind. Eben hier beginnt die Kunst mit ihren Wohltaten."

*

Ende der neunziger Jahre bildete sich im Engadin ein Komitee, das, im Hinblick auf die bevorstehende Pariser Weltausstellung, den Plan faßte, ein großes Alpenrundpanorama, und zwar aus der Bergwelt des Engadins malen zu lassen. Die Anregung dazu stammte von Segantini, und man darf wohl sagen, dieser Plan bedeutet unseres Künstlers größte geschmackliche Verirrung. Er wollte einen Turm von 100 Meter Höhe und 85 Meter Durchmesser aufführen und diesem einen Vorbau im altengadiner Stile geben. Ein natürlicher Wasserfall sollte diesen Vorraum in zwei Teile teilen. Auch der weitere Fortgang war zum Teil sehr naturalistisch gedacht. Auf einer Fahrstraße, neben der ein Fußsteig einherlief, sollten wirkliche Engadiner Postkutschen verkehren, und unterhalb der Straße sollten lebende Bären gleichsam als Ur-Natureinwohner figurieren. Allmählich und mit allen Künsten der vermittelnden Technik sollte dann der Übergang vom Natürlichen ins Künstlerische vollzogen werden. Die Hauptgletscherpartien des Engadin, die Bernina-Gruppe, die Palüspitze, der Piz Roseg, der Morteratsch usw. sollten sichtbar werden, die Seen von St. Moritz bis Maloja und all die lieblichen Ortschaften an ihrem Rande erscheinen. Eine Million Franken wollten die

Engadiner für dieses Projekt riskieren; allein Bauplatz, Pacht und Gebäude in Paris hätten noch weitere anderthalb Millionen verschlungen, und darum trat man — glücklicherweise! — von dem Plan zurück. Aber die Anregung zu einer zusammenfassenden Darstellung der Bergnatur des Engadins war nun einmal da, und in seinem großen „Triptychon der Alpenwelt", dem leider unvollendet gebliebenen letzten Werk des Meisters, hat Segantini diesem Vorhaben eine weitaus kunstmäßigere Gestalt zu geben verstanden, als der üble Panoramagedanke ihr verheißen hatte.

Über den diesem Malwerk zugrunde liegenden Plan unterrichtet uns ein Karton, der als einziges volles Besitztum aus dem Kunstschaffen des Meisters in den Händen der Familie verblieben war und von dort in die Wiener Moderne Galerie gekommen ist. Ob darnach das Werk in seinem Gesamtaufbau zu den glücklichsten Leistungen des Künstlers gezählt haben würde, bleibt zu bezweifeln. Als dekorative Komposition wäre es gewiß nicht ohne Schwerfälligkeit geblieben. Der Entwurf zeigt den bedenklichen Fehler, daß der hohe obere Aufbau sowohl durch seine unverhältnismäßige Größe, wie durch seine architektonische Kompliziertheit auf den leichter gehaltenen Unterteil, der indes inhaltlich die Hauptsache bietet, empfindlich drückt — wodurch unsere Gleichgewichtsempfindung gestört wird. So macht das Ganze den Eindruck wie von einer verfehlten Fassade, wo ein graziös gehaltenes Hauptstockwerk durch die Wucht der darauf lastenden Mauern und des überragenden Giebelfirstes in seiner Tragfähigkeit bedroht erscheint. Es ist seltsam, daß derselbe Künstler, der als Disponent einer Malfläche die höchste und zugleich natürlichste Dekorationsempfindung verrät, dort, wo er gewissermaßen als Architekt auftritt, von dieser Eigenschaft nichts spüren läßt und dadurch die Grenzen, die seiner Begabung gezogen waren, offenbart.

Jene drei Kolossalgemälde, welche großenteils vollendet wurden, „Die Natur", „Das Leben" und „Der Tod", sollten den bedeutsamen Unterteil der Gesamtkomposition bilden, je von einer Leiste umrahmt, auf der sich Vögel und Pflanzen der Alpenwelt zu ornamentalen Schnitzmotiven in gleichmäßiger Wiederkehr vereinigt hätten. Alsdann hätte sich über jedem der drei Bilder zunächst ein in Form eines größeren Kreisabschnittes gehaltenes, der Breite des unteren Bildes entsprechendes Obergemälde erhoben. Und zwar war bestimmt, daß über dem Mittelbilde „Das Leben" in der Lünette „St. Moritz bei Nacht", und über den beiden Flügelbildern links die „Sendung des Blitzes" und rechts die „Himmelfahrt der Seele" dargestellt werden sollten. Diese drei Bilder wären gewiß jedes für sich sehr schön geworden. Die beiden Seitenbilder hätten, da sie in wolkiger Atmosphäre spielen, wohl auch einen guten Lünettenanblick geboten. Man hätte auf der einen Seite gesehen, wie der als Knabe personifizierte Blitz nackt von oben herniederfliegt zu einer seitlich schwebenden Gruppe weiblicher Genien, der Wetter- und Regengeister, um die als Sensenmann der Tod kreist, der alles Leben bedroht, das unterhalb seiner Machtsphäre wächst und blüht; und auf der anderen Seite, das Lünettenmotiv des Bildes „Glaubenstrost" variierend, sollte dargestellt werden, wie die schlank in der Mitte emporsteigende nackte Seele an den Spitzen der kreuzförmig ausgebreiteten Arme von zwei Engeln sanft ergriffen und hinaufwärts geleitet wird. Also über dem Bilde des ruhigen Naturfriedens — die Darstellung der in den Elementen schlummernden Gefahr; und über dem Bilde des großen Sterbens in der Natur — die Darstellung der zum himmlischen Lichtglanz emporstrebenden unsterblichen Seele! Die Gedankenverbindung ist schön und vielleicht hätte hier auch die ornamentale Verknüpfung nicht versagt.

Schwieriger verhält es sich mit der Mittellünette. Als Bild

für sich war sie wundervoll gedacht. Eine große, prächtig durchgeführte Zeichnung zeigt uns das winterlich verschneite St. Moritz, wie es hoch zwischen den Bergzacken am See liegt. Über Wolken, den Himmel überglastend und im Wasser sich spiegelnd, ist der Mond aufgegangen, in zitterndem Strahlenkranz. In der Mitte des Vordergrundes sieht man eine einsame Postkutsche, deren Dach vom Mondstrahle getroffen wird, wie sie bedächtig des Weges rumpelt. Ein zauberischer Friede liegt über dem Ganzen, und so sollte es gewiß die winkende Ruhe über dem Bilde des Lebens symbolisieren. Ob freilich über jenen hoch hinaufblitzenden Lichthimmel des unteren Bildes das Nachtbild auch ornamental glücklich gewirkt haben würde, erscheint ungewiß. Dunkelheit über der Helle, das ist zum mindesten sehr gewagt.

Mit den drei Lünettenbildern ist aber die Komposition der oberen Teile keineswegs abgeschlossen, und damit häufen sich unsere Bedenken. Die Halbbögen schaffen naturgemäß Zwickel, und um diese auszufüllen, sollten alle drei Lünetten von je zwei Medaillons flankiert werden. Um endlich die kleineren Seitenflügel bis zur Höhe des mittleren Hauptbildes hinaufzuführen, sollte dort über den Lünetten und den Medaillons noch je ein ziemlich beträchtlicher Streifen aufgesetzt werden, der in einer eigentümlichen Weise ornamental behandelt worden wäre. Es sollte dort wie eine Art Mäandermotiv je eine Reihe spitzer Berggipfel erscheinen, und auf jedem Berggipfel steht — mit höchster künstlerischer Freiheit der Proportionsverhältnisse behandelt — eine deutlich sichtbare Gemse. Durch diese auch im einzelnen mehrfach anfechtbare Häufung der schmückenden Glieder wären auf den beiden Flügeln die Obergeschosse höher geworden als die darunter befindlichen Bilder samt Rahmen und Sockel: zweifellos eine bedenkliche Architektonik!

Natürlicherweise wäre im einzelnen — nämlich dort, wo

Segantini rein als Maler tätig gewesen wäre — noch viel Schönes und Sinnvolles entstanden. So waren die sechs Medaillons für rein symbolische Darstellungen reserviert, in denen die Erfindung des Künstlers sich zu reizvollen Schöpfungen zu sammeln versprach. Probleme des Lebens sollten eigentümlich hier anklingen. Rechts und links vom Blitzbilde waren sinnbildliche Darstellungen des Egoismus und des Altruismus geplant. In behaglichem Luxus sitzt der Altruist, der Träger der Gemeingefühle, da und um ihn sind jauchzende Menschen, die von seiner verschwenderischen Großmut genießen. Der Egoist hingegen, der Repräsentant der individualistischen Kontemplation, zeigt sich als weltfremder Eremit, der fern von seinen Brüdern und Schwestern ein einsames Seelenglück sucht. Die beiden Medaillons zu Seiten der „Himmelfahrt der Seele" zeigen Mann und Weib oder Arbeit und Mütterlichkeit. Den Mann sieht man in der Schmiede, wie er auf das glühende Eisen loshämmert, im Schweiß der Arbeit sich selber findend und sich auslebend. Das Weib aber, das in der sorgenden Liebe seine heiligste Lebenserfüllung hat, erblicken wir am Herdfeuer sitzend, wie es mit heiliger Innigkeit auf sein saugendes Kind herniederschaut.

Mag in diesen vier Medaillons das gedankliche Element überwiegen, so stellen sich die beiden letzten, die auf der mittleren Haupttafel Platz finden sollten, als Personifizierungen einfacher Naturerscheinungen dar. Alpenrose und Edelweiß, die beiden lieblichsten Blumen der Alpenwelt, sollten hier als nackte Mädchengestalten inmitten einer charakteristischen Naturumgebung den Beschauer grüßen. Wir besitzen zu diesen Bildern zwei schöne Zeichnungen, ja wir können fast sagen: wir besitzen die Bilder selbst. Leider aber sind die beiden Gemälde gerade an der entscheidenden Stelle unvollständig geblieben. Während die umgebende Landschaft, bis ins Letzte ausgeführt, fertig dasteht, sind

die beiden Figuren erst mit allgemeinen weißen Strichen auf die, wie gewöhnlich, rotbraun übermalte Leinwand gezeichnet. Somit können uns einzig die Zeichnungen über sie Auskunft erteilen. Auf diesen erscheinen die beiden Figuren von einer kühlen und stilvollen Noblesse, die an Puvis de Chavannes, auch wohl an Ludwig von Hofmann erinnert. Wer indes vor die gemalten Medaillons tritt, wird die Befürchtung, daß Segantini vielleicht in das Fahrwasser jener beiden Maler geraten wäre, wieder verbannen müssen. Denn zweifellos würde der Künstler nicht eher geruht noch gerastet haben, bis er den figürlichen Teil dieser Bilder mit dem landschaftlichen Teile in ein vollkommen befriedigendes Stilverhältnis gebracht hätte. Diese beiden Landschaften gehören aber trotz ihres geringen Umfanges zum Abgeklärtesten, Reifsten und Charakteristischsten, was Segantini in seiner Spätzeit gemalt hat. Namentlich hat er wohl kaum irgendwo anders so plastisch greifbare Felsen gemalt und die Natur des Gesteins durch das Wunder der Farbe so gleichsam zu individuellem Leben erweckt. Und auch noch in anderer Hinsicht sollte die Farbe in diesen Bildern deutlich mitreden. Die beiden nackten Figuren stehen in zurückgeschlagenen farbigen Gewändern da — und diese Gewänder sind bereits gemalt — gemalt im wahrsten Sinne des Wortes: ein granatenes Rot leuchtet sprühend um „Alpenrose", und um „Edelweiß" schmiegt sich ein schneeig schimmerndes Weiß. Diese beiden Farben hätten naturgemäß die beherrschenden Töne werden sollen, und schon jetzt ist zu spüren, wie sie mit bewundernswertem Sinnlichkeitsgefühl aus der klaren, hellen Landschaft hervorleuchten.

Doch das sind alles nur Nebenerscheinungen des großen Ganzen. Im Bewußtsein der Nachlebenden wird Segantinis Alpenpanorama in Gestalt der drei großen Gemälde fortleben, die, wo sie auch immer auf Ausstellungen erscheinen, das er-

lauchte Wallfahrtsziel der künstlerisch Andächtigen bilden. Leider sind die drei Gemälde in ungleichem Maße äußerlich vollendet. Das erste, „Das Leben", ist fast ganz fertig. An einem Baume an der Seite würde der Künstler vielleicht noch zwei oder drei Tage zu schaffen gehabt haben. Das größere Mittelbild, „Die Natur", zeigt nur die den Prospekt abschließende Bergkette unvollendet. Immerhin würde dies noch eine Arbeit von Wochen erfordert haben, zu der sich der Meister eben gerüstet hatte, als ihn der Tod überraschte. Das letzte Bild endlich, mit dem wie böse Vorausdeutung wirkenden Namen „Der Tod" ist als Malerei in der Hauptsache erst angelegt und würde für die Detaildurchführung noch Monate des künstlerischen Fleißes beansprucht haben.

Mit der ganzen Kraft seines Wollens und Könnens schritt Segantini an diese Arbeit. Er befand sich in der Blüte seiner Schaffenslust. „In dieser Zeit fühle ich mich enorm rüstig," schrieb er April 1898 an Vittore Grubicy. „Ich bin vierzig Jahre alt, und damit müßte ich, nach meiner alten Berechnung, am Schlusse meiner Anfangsperiode stehen oder auch am Anfang meiner Schlußperiode. Ich glaube jetzt alle Dinge dieser Erde als Maler studiert und ihren ästhetischen und geistigen Wert begriffen zu haben . . . Jetzt, glaube ich, kann sich mein Geist sammeln, um sich der höchsten Schönheit zu nähern und in Freiheit dasjenige zu erschaffen, was mir der Genius eingibt." In ähnlich freudiger Stimmung schrieb er auch an andere, z. B. an Vittorio Pica und an Domenico Tumiati. Letzterem teilte er mit, daß er jetzt sein Arbeitsfeld vielfach in der Nähe von St. Moritz habe und daß er aus den Schönheiten des dortigen Hochgebirges Stoff für zwei große Triptychen schöpfe — worunter wohl die obere und untere Hälfte des hier behandelten Triptychons zu verstehen ist. Dann bricht er in enthusiastische Verheißungen aus: „Darin sollen sich

alle Schönheiten vereinigen, von den schönen Formen bis zu den schönen Empfindungen, von den großen Linien bis zu den schönen Linien, von der menschlichen Gefühlswelt bis zum göttlichen Sinn der Natur, von den schönen Formen nackter Menschen bis zu den schönen Formen der Tiere, von den Empfindungen des Alltags bis zur weihevollen Weisheit der Symbole, vom Aufgang des Mondes bis zum Untergang der Sonne, von den schönen Blumen bis zur Schönheit des Schnees." Dieser Enthusiasmus war kein leichtsinniges Prasseln mit Worten, sondern innerste Glut. Er enthielt, ohne Übertreibung, das Arbeitsprogramm, das der Künstler sich gestellt hatte.

Noch ausführlicher sprach sich Segantini gegen Vittorio Pica aus. Der Brief malt so prächtig die Schaffensstimmung jener Tage, daß, was davon bekannt geworden ist, hier folgen möge: „Mehr als vierzehn Jahre sind es her, daß ich ein Hochgebirge nach den Akkorden einer Alpensymphonie suche, die, aus Tönen und Farben zusammengesetzt, all die verschiedenen Harmonien der hohen Berge in sich faßt und sie zu einer einzigen vollkommen vereint. Nur wer, wie ich, im blauen Frühling monatelang auf den schimmernden Alpentriften gelebt und den Stimmen gelauscht hat, die aus den Tälern empordringen, jenen undeutlichen abgeschwächten Harmonien, die der Wind herüberträgt und die um uns eine tönende Stille schaffen, die sich über den hohen, weiten azurenen Raum erstreckt, dessen Horizont die Ketten starrer Gletscher und felsiger Grate besäumen — vermag die hohe künstlerische Bedeutung dieser Akkorde und Empfindungen zu verstehen. Ich muß immer daran denken, welchen Teil an meinem Geiste jene Harmonien der Formen und der Linien, der Farben und der Töne haben, und daß jene Seele, die ihnen gebietet, und jene andere, die sie vernimmt und schaut, doch nur eine einzige bilden, daß sie in ihrem Verstehen einander

durchdringen und sich ergänzen, in einem Gefühl leuchtender Harmonie, der ewigen Harmonie des Hochgebirges. Ich habe mich stets bemüht, einen Teil jenes Gefühls in meinen Bildern zum Ausdruck zu bringen; da aber, aus verschiedenen Gründen, so wenige dies fühlen und verstehen, glaube ich, daß jene Kunst eine unvollkommene ist, die nur Einzelheiten der Schönheit darstellt, nicht aber die ganze harmonische lebendige Schönheit, die die Natur belebt. Darum habe ich daran gedacht, ein großes Werk zu schaffen, gleichsam eine Synthese, in das ich jenes ganze starke Gefühl der Harmonie des Hochgebirges hineinzulegen vermöchte, und habe das Ober-Engadin zum Vorwurf gewählt, weil ich das am genauesten studiert habe und weil es von allen Gegenden, die ich kenne, am reichsten an Schönheit und Abwechslung ist. Da verschmelzen die felsigen Joche und die ewigen Gletscher mit dem zarten Grün der Triften und dem tiefen Grün der Fichtenwälder, und der blaue Himmel spiegelt sich in kleinen Seen, die noch hundertmal blauer sind als der Himmel. Die freien üppigen Weiden sind allerwärts von kristallenen Wasseradern durchzogen, die in den Felsritzen talwärts rinnen, um auf ihrem Wege alles zu erquicken und zu beleben. Überall blühen Alpenrosen, und alles ist voller Harmonie, vom Zwitschern der Vögel bis zum fröhlichen Trillern der Lerchen, vom Murmeln der Quellen bis zum Läuten der verstreuten Herden, ja bis zum Gesurr der Bienen."

Dieses alles trug Segantini im Herzen, und dieses alles wollte er malen. Wir haben zum Teil bereits gesehen, wie er diesem Ziele sich zu nähern trachtete. Was er aber davon in Wahrheit bereits erreicht hat, das lehren uns vor allem die drei großen Bilder „Natur, Leben und Tod".

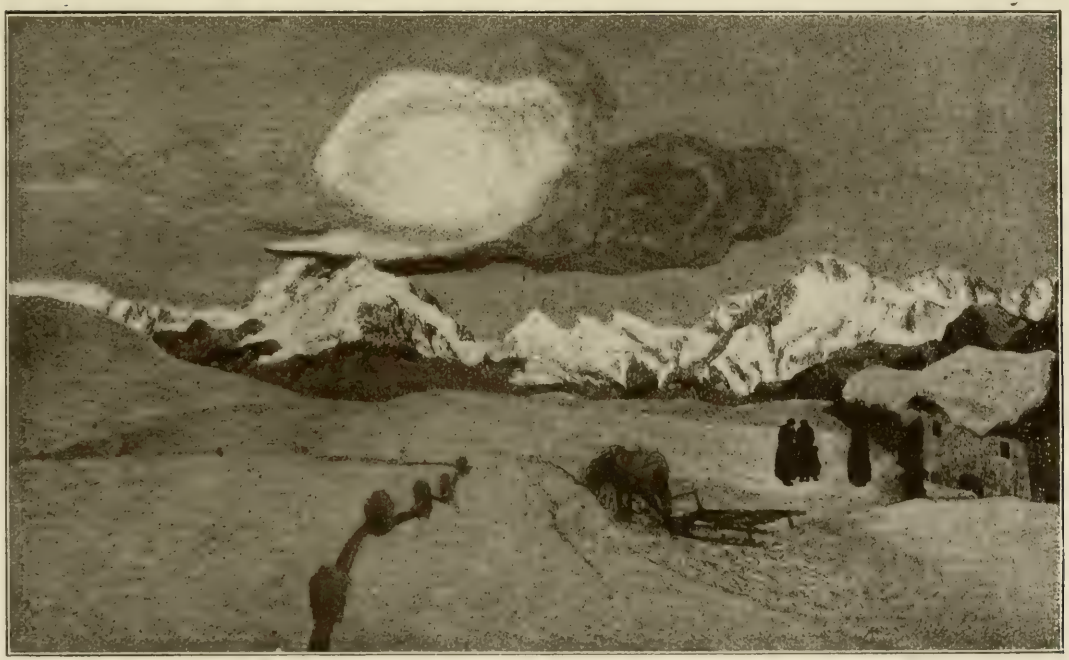
„Die Natur" bietet uns in der realen Erscheinung einer Hochgebirgslandschaft zugleich eine sinnbildliche Verklärung der

gärenden und treibenden Kräfte des Naturlebens. Gleichsam ein Hauch von brünstigem Erwachen zittert über das Gemälde; und doch ist alles darin von einer abgeklärten Ruhe, die uns ein ewiges Dasein vorspiegelt. Es ist früher Morgen und das Tal liegt noch im Halbdämmer der Nacht. Aber auf den hellen Zacken der Schneefirnen erglänzt schon das funkelnde Licht der Allvergolderin Sonne. Bald wird sie auch die riesige Talmulde mit lebendigem Lichtglanz durchrieselt haben. Dort beginnt's bereits sich zu regen. Weiber mit Traglasten kommen einen treppenartigen Rasenpfad herab, um sich zur Arbeit zu begeben. Ein Bauer treibt mit Schlägen sein Kalb an. Über das Weideland verteilt sich eine Kuhherde, und das größte und mächtigste Tier derselben steht vorn an einem blauen Tümpel, in dem sich der verblassende Mond noch spiegelt, und brüllt. Vogelschwärme durchziehen die Luft, und unter einer mächtigen Lärche, die ihr breites grünes Gezweig wie einen Baldachin in den stumpfblauen Himmel reckt, thront wie eine Madonna — man denkt an Raffaels ‚Madonna della sedia' — ein mütterliches Weib aus dem Volke, ihr Kind auf dem Schoß.

Das ist alles so einfach und schlicht, daß man es hundertmal glaubt gesehen zu haben und hundertemal noch wiedersehen könnte. Die Landschaft ist voller Leben, aber alles Leben ist bloß Ausdruck der Landschaft. Das Figürliche ist hier (wie auch auf den beiden anderen Bildern) kleiner behandelt als sonst auf Schöpfungen Segantinis. Es ist nicht Hauptnote, sondern mitschwingender Ton. Und das eben weckt in uns das Gefühl von der Größe und Unendlichkeit der Natur. All dieses Leben sprießt in ihr auf und wird in ihr aufsprießen bis in alle Ewigkeit. Darin liegt allein schon das Symbol, und nur mit ganz diskreten Zügen, wie nebenbei, brauchte der Künstler den symbolischen Charakter seiner Naturvision im einzelnen zu verstärken, wie durch die Figur

jener brüllenden Kuh, gleichsam der Verkörperung der Brunstkraft, und durch die Erscheinung der Mutter, in der abermals die Liebe als die Erhalterin des Lebens gefeiert wird.

Aber diese Einzelzüge sind völlig unaufdringlich und haben durchaus nichts Gedankenhaft-Blasses. Sie tönen mit im vollen sinnlichen Choral. Sie dirigieren nicht die Kunst, sondern sie sind eine Ergebnisform der Kunst. Die Kunst selber aber ist unbedingte Herrscherin und Inhalt. Sie ist sich Selbstzweck und Entwickelungsziel. Und man darf vor diesem Bilde — wie vielleicht vor dem Gesamtwerk Segantinis — ein erleuchtetes Wort Nietzsches wiederholen, das da lautet: „Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als die Sache selbst empfindet." Zutreffenderes, Tieferes ist nie über Kunst gesagt worden. Alles „Bedeutungsvolle", „Symbolische" ist bloß akzessorisch; die „Sache selbst", der „Inhalt" eines Kunstwerkes ist seine Form, das heißt sein individueller Stil. In diesem drückt sich das feinste Empfinden der Künstlerseele aus, ihr tiefstes Geheimnis und ihre hellste Klarheit, ihr innerstes Wollen und ihr entschiedenstes Können. Was aber Segantinis Formstreben war, das hat er, scheinbar ganz gelegentlich, in einem seiner Briefe an Vittore ausgedrückt und dort in einen Satz gemeißelt, der ewige Dauer beanspruchen darf, und der in seiner Schlichtheit und scheinbaren Selbstverständlichkeit an den eben zitierten Ausspruch Nietzsches ergänzend heranreicht. „Wenn einer etwas schaffen will," schrieb er, „das Dauer haben soll, so muß er seine Kräfte zusammenraffen und alles ausmerzen, was für die Ausdrucksform des Ganzen nicht unbedingt nötig ist." Eine strengere Forderung an sich selbst kann ein Künstler, der aus der Fülle der Erscheinungen schöpft, überhaupt nicht aufstellen. Die Notwendigkeit als formbildendes und stilgebendes Prinzip: wie wuchtig, wie lapidar, wie für die Ewig-



Der Tod.

Aus dem „Triptychon der Alpenwelt". Ölgemälde 1899.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

keit ist das gedacht! Eine ungeheuere Herrschaft über den Stoff muß erreicht sein, wenn diese Forderung nicht zur dürren Formel, zur Erstickung des eigenwillig empordrängenden Lebens werden soll. Aber wer diese Herrschaft hat, dem ist sie eine Zauberformel. Und uns Deutschen geziemt es wohl, daran zu denken, daß es die gleiche Zauberformel war, zu der auch Goethe auf der Spitze seiner Entwickelung durchgedrungen war. Darin eben erst zeigt sich der Künstler, daß ihm die Fülle nicht sinnlos quillt, sondern taktmäßig sich bewegt. Und diese taktmäßige Bewegung ist der künstlerische Ausdruck der Notwendigkeit. Diese schließt also die Fülle nicht aus, sondern setzt sie im Gegenteil voraus. Nur gibt's eine geistige und schöpferische Herrschaft, die darüber steht, eine Herrschaft, deren Zeichen und Merkmal die Formkraft ist.

Von dieser aus der Notwendigkeit geborenen, allem Zufälligen feindlichen Formkraft, kann man vor Segantinis letzten Bildern einen starken Hauch verspüren. Und auch von der unendlichen Fülle, die darunter sich regt! Man sehe auf dem Bilde der „Natur", wie die Figuren verteilt sind, wie sicher jede an der richtigen Stelle steht, wie sie im Raume wirkt, wie sie ihre Bedeutung ungesucht zeigt. Dann beobachte man die Darstellung des Geländes, wie es sich wellenförmig leise hebt, wie es in atmenden Stößen sanft zum Gebirge emporschwillt und wie das Gebirge darüber in die Höhe steigt. Dann der Kampf des Schattens und des Lichtes! Nichts Zerfasertes ist darin, obgleich man das Licht erobernd einherschweifen sieht. Aber diese Bewegung erhält eine gleichsam epische Kraft durch jene so groß und machtvoll empfundene Linie, mit der die blauen Schattenmassen hoch oben unter den Firnen und Felsgraten gegen das goldrote Königreich des Lichtes abgegrenzt werden. Wie ein schlummernder Drache, mit gehobenem Rücken und geducktem

Kopf liegt das Dunkel über dem Tale, und die Sonne erscheint als der strahlende Held, der ihn mit der Siegfriedlanze tötet. Mit feinstem Kontrastgefühl ist diese ruhig-große Schattenlinie unter das zackige Geklüft der lichtbeschienenen Gletscherspitzen gesetzt, die wild und steil in das Blau des Morgenhimmels emporwachsen. Gerade aber weil solche einfache Linien dominierend sind, kann sich das einzelne Leben reich entwickeln, ohne darum kleinlich zu wirken. Und in dieser Einzelbelebung zeigt sich alsdann die Unermeßlichkeit der gebändigten Fülle. Alle diese Massen sind bis ins Feinste zerlegt. Die Technik der prismatischen Farbenzerteilung feiert höchste Triumphe. Wie das Gelb, Weiß und Orange, das Blau, Schwarz und Grün in der Höhe widereinanderstoßen und zusammenklingen, das gehört zum Erstaunlichsten, was moderne Malerei hervorgebracht. Und wie wundervoll leuchtet drüberhin das Gold in seinen verschiedenen Nuancen! Unten aber ist zwischen das Grün der Wiesen ein Rot gespritzt, wodurch auch dieses erhöhte Leuchtkraft erhält und den fetten Charakter des Bodens wiedergibt. Man kann vor das Bild treten und es quadratzentimeterweise studieren, und gerade im intensiven Studium wird man es zugleich intensiv genießen. Zu staunen gibt es überall: ob man ein paar einfache Baumwurzeln betrachtet, oder den sumpfigen Boden am blauen See, oder die haarige, einen lebenden Leib umschließende Kuhhaut, oder das gierige Auge der Kuh, in dem eine unerhörte Lebensbrunst funkelt. Und man wird sagen müssen: es gibt keinen Quadratzentimeter auf diesem Bilde, in dem nicht das Leben zuckte, in dem nicht im zuckenden Leben die Hand und die Seele des Künstlers fühlbar würden. Das gibt uns den Eindruck jener endlosen Fülle, die dann durch den freien und großen Zug der Linien so harmonisch und kraftvoll gebändigt wird.

Das gleiche gilt auch von dem Bilde „Das Leben", soweit es

des Malers Hand bereits vollendet hat. Hier ist es vor allem die Pracht des Abendhimmels, die unsere Bewunderung entfesselt. Vielleicht niemals ist in der gesamten Malerei eine strahlende Lichtfläche so fein gegliedert worden. Die Feuerkugel ist hinter den dunklen Bergen versunken. Aber noch flammt es von ihr empor, flammt über den ganzen Himmel. Wir sehen, wie das Licht mit Glut hervorbricht, und wie es im Strahlenkranz mählich ins Bleichere verebbt. Diese Bewegung in der Lichtausstrahlung ist mit der denkbar höchsten Meisterschaft ausgedrückt. In Orange und zweierlei Gelb setzen die Farbenstriche nebeneinander ein. Weiß tritt dazwischen, und darauf ein lichtes Blau. Das Orange bleibt allmählich zurück, das Weiß und Blau legen sich zahlreicher zwischen die beiden Gelb — und so fort, bis das Blau und das Weiß dominieren. Damit aber dieses langsame Verblassen nicht gleichsam in eine mathematische Stufenleiter sich auflöse und dadurch eintönig wirke, schiebt der Künstler an hoher Stelle noch einen höchsten Lichtpunkt ein: ein kleines loses Wölkchen segelt mitten durch das Strahlenmeer und, allen Lichtglanz in sich saugend, erschimmert es in einer Vibration von Rot und Orange. Diese höchste Steigerung dort, wo keine Steigerung mehr möglich schien, vermochte nur ein Genie der Technik zu erzielen — und das mit leichter Hand, wie etwas Selbstverständliches.

Unter dieser Symphonie des Lichtes — wo Fanfaren und Oboen und süße Geigen bestrickend durcheinander klingen — liegt ruhig und müde das abendliche Land im weichen Dämmer. Den Gegensatz dieser beiden Reiche zum vollsten Ausklang und Einklang zu bringen, hat sicherlich die Aufgabe der letzten Tätigkeit sein sollen, die das zwischen Land und Himmel liegende Gebirge noch genauer ziselieren wollte. Ein ewiger Verlust, daß dieses nicht möglich ward! So sind das einzige, was auf diesem Bilde nicht vollendet wirkt, die noch halb wie tot daliegenden

Berge. Sie stark und geheimnisvoll zu beleben, wäre dem Zauberstabe des Künstlers zweifelsohne gelungen. Aber der Schönheiten sind darüber und darunter so viele, daß das Auge unwillkürlich über diesen matten Streifen hinweggleitet und das Fehlende vielleicht nicht einmal wahrnimmt. Wundervoll ist das beschattete Tal, und gerade in der Kargheit seiner Reize wirkt es fast religiös-feierlich. Dürres, halbverbranntes Gras sproßt umher; ein paar Sträucher stecken fast kahle Zweige aus; und große, schwere graue Steine liegen, gleich Zeugen ehemaliger vulkanischer Ausbrüche, patzig umher. Rauh und unwirtlich erscheint das Tal des Lebens, bloß vom Goldglanz des Himmels überloht. Und da sieht man die Menschen und die Tiere müde schreiten, nach den Pflichten und Arbeiten des Tages der Ruhe bedürftig. Ochsen werden vom Felde getrieben. Ein Bauer wankt hinter ihnen drein und man sieht sie schon halb um die Wegbiegung verschwinden. In der Mitte der braunen Straße aber schreitet — eine echt Segantinische Figur — gesenkten Hauptes und halb wie schlaftrunken, ein kräftiges Bauernmädchen und zieht ein weißes Kalb hinter sich drein. Bedächtig trottend folgt die feiste braune Kuh ihrem störrischen Jungen, das zappelig trippelt. Sie alle kehren jetzt heim, die Herde zum Stall, die Menschen zu ihrer Hütte. Das Beste und Lohnendste am Leben ist die Heimkehr am Abend, wann das Tagewerk vollbracht ist: in diesem dumpfen Gefühl leben die meisten dahin und blicken müde zur Erde. Der Künstler aber zeigt uns, was jene nicht sehen, die Pracht des Himmelsglanzes, und läßt darin wie eine demantene Krone der Erfüllung die goldlicht-trunkene Wolke, fast über dem Haupte des sorgenschweren Menschenkindes, erscheinen.

Doch das Ende ist allemal der Tod — mag auch darüber die Seele zum Himmel schweben. Darum mußte eine Landschaft des Todes auch hier den Abschluß bilden. Und wiederum, wie

auf dem Bilde „Glaubenstrost", hat auch die Natur ihr Sterbekleid angezogen und liegt da in der Leichenhalle tiefen, tiefen Schnees. Schwarze trauernde Gestalten heben sich wie düstere Schatten davon ab. Sie stehen vor einer von hangender Schneelast halberdrückten, von aufgetürmten Schneewällen halbvergrabenen Hütte und harren des Toten, der daraus emporgetragen wird. Drei Frauen sind es und ein Kind. Frierend und weinend stehen sie da, und neben ihnen wartet die jämmerliche Fuhre, die den Sarg aufnehmen soll. Ein Schimmel ist davorgespannt, der kläglich den Kopf hängen läßt, gleich als weinte auch er. Doch trotz der Schmerzensfülle der Kreatur herrscht auf dem Bilde keinerlei Sentimentalität. Verschwinden doch fast die armseligen Menschlein in der weiten schneeigen und bergigen Öde, die so trauervoll stimmt — und dabei doch so erhaben gleichgültig ist in ihrer herben Pracht. So kalt die Natur hier wirkt, so unsäglich schön ist sie doch. Dieses violette Tal des Schnees, mit den weißen zackigen Firnen darüber und dem blauen leuchtenden Himmel in der Höhe und der goldenen wetterschwangeren Wolke darin — es ist nicht möglich, vor einem Bilde von soviel Herrlichkeit sich kleinen Schmerzgefühlen zu überantworten, auch wenn man die ganze Menschheit weinen sähe. Fühlen wir doch gerade hier, wie klein die Menschheit ist! Wie klein daher auch ihr Schmerz, der von der Natur aufgesogen wird wie ein übler Dunst, der aufwärts zur Wolke steigt, um sich mit ihr zur rechten Zeit zu entladen. In Segen und Schönheit wandelt sich unser Ungemach, und Geschlechter werden kommen, die über unseren Gräbern jauchzen — gleichwie, schon mehr als ein Jahrhundert lang, die gesamte Kulturmenschheit den grausen Untergang der Pompejaner dankbar preist. So gibt auch hier die Natur den höheren Ton an, der den irdischen Jammer hell überklingt. Und jene Wolke gerade, die, unheildrohend wie ein Drache, sich auf die höchste Bergesspitze

niederläßt, sie ist ein solch berauschend schönes Gebilde, daß wir, von Wonne durchdrungen, uns in ihren Anblick versenken, Lobgebete leise murmelnd.

So schön ist das Bild, obgleich es noch lange nicht fertig ist. Die Pracht, die noch gebannt darin schlummert, vermögen wir kaum zu ahnen. Noch viel gegliederter wäre gewiß alles geworden, noch reiner, heller, jubelnder. Noch deutlicher hätten wir die Überwindung des Todes gespürt. Das hat nicht sein sollen wie manches andere, das der schaffende Künstler als kaum ausgesprochenes Projekt mit sich ins Grab genommen hat. Nur in allgemeinen Andeutungen sprach er davon, daß sein nächstes Bild das „Christentum" schildern solle. Ein Triptychon wollte er malen, die Heilandskrippe in der Mitte und auf den Flügeln die Anbetenden. Über der offenen Krippe aber sollten die geliebten Berge ragen, und vor den Bergen sollten Engel schweben. Auch von einer Jeanne d'Arc, die er sich als Hirtenmädchen in hügeligem Lande dachte, sprach er gelegentlich. Dann aber wollte er — doch darüber wissen wir kaum Greifbares — einen breiten Vorstoß unternehmen in das wahrhaftige Zauberland der Geschichte. Die „römische Epoche" sollte am Anfang stehen: er verstand darunter den Übergang der Römer über den Septimer. Also auch hier wäre er dem Hochgebirge treu geblieben. Und so dürfen wir denn vermuten, daß es sein Plan war, nach der ewigen Gegenwart nun auch die wechselvolle Vergangenheit des Engadiner Tales und seiner Gebirgswelt durch die Kunst ins Leben zu rufen. Und auch hier hätte er die Vergänglichkeit der Menschenwerke und die Unvergänglichkeit der Schönheiten der Natur in einen sinnvollen Gegensatz gebracht.

FÜNFZEHNTES KAPITEL

Der große Mensch

Große Kunstwerke sind Offenbarungen der Menschheit. Außer dem Zauber der Kunst haben sie noch jenen Zauber der Mystik, der aus den verborgenen Tiefen der Menschenseele kommt. Ungewollt und ungesucht werden sie zu einem Persönlichkeitsbekenntnis.

Auf Segantinis Werken schimmert der Mensch überall durch, jener Mensch, der im kleinsten wie im größten überall die Weltseele sucht; der den Grashalm ebenso wert hält wie das strahlend ausgespannte Ätherblau; der von Liebe überquillt zu aller Kreatur und der in der Mütterlichkeit das heilige Symbol der erhaltenden Kraft verehrt; der die Schönheit in der Wahrheit und Güte und in der stolzen Reinheit der Art erkennt; und der vor allem ein „guter" Mensch zu sein beflissen ist, fern und fremd aller Gewaltsamkeit, aufs innigste verwoben allem Liebreichen, Schirmenden und Barmherzigen. Doch in alledem von einer Phrasenlosigkeit, die schon an Herbheit und Strenge grenzt, und von jener keuschen Abgeschlossenheit, die uns den Einsiedler des Gemütes verrät.

Und so hat er auch gelebt: abgekehrt von dem, was sich Welt nennt, jedoch dem, was die Welt in Wahrheit ist, mit allen Fasern seines Wesens verbunden. Die Welt aber ergriff er im Weitesten und im Engsten, in der Unendlichkeit der Natur und im umhegten Weihebezirk der Familie. Natur und Familie, das

war ihm alles. Darin fühlte er sich selbst, in seinen tiefsten Trieben wie in seinem höchsten Sein. Darin fühlte er das andere, in seinem Ewigkeitswert und in seinen herzlichen Beziehungen.

Von seiner Naturliebe braucht nichts mehr gesagt zu werden. Wie mit Fanfarenstößen verkündet die sich in seinen Werken. Leiser und inniger, aber kaum minder deutlich offenbart sich uns darin auch sein veredelter Familiensinn. Wie kaum ein anderer Künstler hat Segantini es verstanden, sich ein reinstes Familienglück zu schaffen. Jeder, der dieses Haus betrat, war davon durchdrungen. Von allen Seiten wird es uns gepriesen als etwas ganz Seltenes. Und mehr als einer sprach: „Groß war Segantini als Künstler — aber größer noch als Mensch."

Vor allem nahm er seine Vaterpflichten überaus ernst, ohne daß er gerade viel Wesens daraus machte. Ruhig überließ er der Mutter und den Erziehern den Hauptteil der Unterweisung und trug nur im allgemeinen Sorge, daß die Kinder für ihre Herzens- und Geistesbildung stets die denkbar besten Anregungen erhielten. Es war sein Wunsch, sie zu künstlerischen Menschen heranzuziehen. Aber gewissenhaft vermied er es, sie gerade zu seiner Kunst irgendwie zu überreden. Im Gegenteil, aus weiser Erwägung hielt er sie davon fern. Er duldete nicht einmal, daß sie zugegen waren, wenn er malte. Er schickte sie dann gleich fort. Weit eher war es sein Wunsch, daß sie in den dienenden und schmückenden Künsten sich tüchtig ausbilden möchten, auf daß sie bei dem Aufschwunge des Kunstgewerbes, den er für unsere Zeit voraussah, sich dereinst nützlich betätigen könnten. Dann aber legte er Wert darauf, sie in Sprachen unterrichtet zu sehen, und freute sich, wenn sie mit den fremden Gästen, meist Deutschen, sich in deren Muttersprache unterhalten konnten. Er selbst war der fremden Sprachen nicht mächtig und kannte bloß hier und da ein paar Worte. Aber seine Liebe zu Sprachen war so

groß, daß es ihm Freude machte, deren Worte zu schreiben, auch wenn er sie selbst nicht zu finden wußte. Es existieren nicht wenige deutsche Briefe von seiner Hand. Sie sind sämtlich nach Diktaten von Baba auf Grund vorher aufgesetzter italienischer Texte niedergeschrieben. Auch in der Musik wünschte er seine Kinder erfahren zu sehen und hegte dabei die Idee, aus ihnen eine Art instrumentales Hausquartett heranzubilden. Sein besonderer Stolz aber war es, alle vier poetisch begabt zu wissen, und alle Monate versandte er ein geschriebenes Blatt mit den Poesien seiner Kinder, „Il Maloja" genannt, an die Freunde des Hauses. Doch ging er auch hier nicht weiter, als daß er die Anregung gab. Stoff und formale Behandlung mußten die Kinder sich selber geben. Insbesondere die Tochter Bianca erwies sich schon früh als poetisch reich veranlagt im Fühlen und im Formen.

Durchgeistigte Sinnenfreude gab so den Ton im Hause Segantini an, getreu einem Wort, das der Künstler einst der Dichterin Neera schrieb: „Nur wo unser geistiges Wesen sich mit Sinnenfreude durchdringt, kann das Leben einen Wert haben." („La vita non può avere valore che per il godimento dei sensi intellettuali.") Diesem Grundsatze blieb der Künstler treu, auch wo er der Geselligkeit sich hingab, die er im übrigen so gut entbehren konnte. Wer zu ihm kam, war wohl aufgenommen. Und in den letzten Jahren waren es viele, die kamen. Segantini wunderte sich wohl zuweilen, was diese Leute alle von ihm wollten. Doch war er als Mensch viel zu arglos und naiv, um zu ahnen, daß es unter den Besuchern des Engadin anfing, Mode zu werden, den „berühmten Künstler" zu besuchen. Sein Wesen, das viel zu hoch stand, um zu dem Wort „Reklame" herabzureichen, hätte derlei nicht einmal begriffen. Doch machte er mit feiner Witterung einen Unterschied der persönlichen Sympathien, obwohl er auch gegen die minder Sympathischen niemals

unhöflich war. Er wäre dazu ebensowenig fähig gewesen, als etwa einen Fachgenossen wegen seines Namensruhmes zu beneiden. Sein Betragen blieb stets sanft, freundlich, heiter und zuvorkommend. „Habt ihr je ein niedriges, mißgünstiges Urteil aus seinem Munde erfahren," heißt es in der Rede, die der deutsch-protestantische Pfarrer Hoffmann an seiner Bahre sprach, „ist je ein leidenschaftlicher, von der Disharmonie der Seele zeugender Ausbruch erfolgt? Keiner weiß davon zu erzählen. Herzliches Wohlwollen war die Grundstimmung dieser Persönlichkeit, dessen sind wir Zeugen, die wir als Freunde einen tieferen Blick in deren ganzes Wesen tun durften."

Seine Kunst war ihm etwas rein Ideales. Daraus ein Geschäft zu machen, wäre ihm nie in den Sinn gekommen. Er war froh, daß er, dank Grubicy, mit derlei gar nichts zu tun hatte. Wo er doch einmal in die Lage kam, mit Käufern direkt zu unterhandeln, trat er bescheiden bis zur Verlegenheit auf, nannte die niedrigsten Preise und sagte zu jedem Angebot, bloß um die Sache rasch erledigt zu haben, ja. Trotzdem wußte er sehr genau, was seine Kunst rein als Kunst wert war, und empfand sich als Bahnbrecher und Pfadfinder. Nur widerstrebte es ihm aufs äußerste, diese seine Empfindung in Geldwert zu übersetzen. Er arbeitete aus innerster, leidenschaftlichster Begeisterung, stand im Sommer oft schon um 5 Uhr morgens in der Landschaft bei seinen Bildern und wich nicht bis zum Untergang der Sonne, eine Mittagspause von etwa zwei Stunden abgerechnet. So schreckte ihn auch im Winter keinerlei Kälte; bis zu 25 Grad hat er, im Schnee stehend, draußen gemalt, sich ab und zu die Hände an einem mitgeschleppten kleinen Feuerkessel wärmend. Und stets nahm er es mit seinen Bildern sehr genau. Er malte sie meist drei- bis viermal hintereinander, weil er alles, was ihm nicht genügte, immer wieder herunterkratzte. So brachte er, trotz enormen Fleißes, in den

letzten Jahren verhältnismäßig nur wenige Bilder vor sich. Freilich schuf er in jedem etwas Vollendetes.

Von fremden Künstlern wußte er wenig, aber für die wahrhaft großen empfand er eine tiefe und ungeheuchelte Verehrung. Und selbst an geringeren, aber ehrlichen Arbeiten konnte er sich ungezwungen freuen. Die nordische Kunst stand ihm höher als die italienische, mit der ihn nur geringe innere Bande verknüpften. Sehr schätzte er Israëls und auch Liebermann war ihm wertvoll. Zu Menzel und Lenbach hatte er ein mehr platonisches Verhältnis. Als nächsten Geistesverwandten aber scheint er, und mit Recht, seinen Altersgenossen Max Klinger empfunden zu haben, mit dem ihn viele innere Beziehungen verknüpften, ohne daß sie sich je persönlich gekannt haben. Von anderen Malern, wie Böcklin und Watts, ist schon früher die Rede gewesen. Alles in allem war er, als Maler und Mensch, ein warmer Verehrer der deutschen Rasse, die er „una razza forte nel fatto e nello spirito“ nannte. Und selbst mit Bismarcks Worten und Taten zeigte er sich als warmer Bewunderer eng vertraut. Ein besonders zärtliches Verhältnis fesselte ihn an Wien. Dort fühlte er sich am besten und am feinsten verstanden, wie er des öfteren mündlich und brieflich bekannt hat; und deshalb nahm er an allem, was in Wien künstlerisch geschah, besonders aber an dem durch die „Sezession“ herbeigeführten Aufschwung der modernen Künste, einen herzlichen und warmen Anteil.

Leidenschaftlich liebte er die Musik und war deshalb in Maloja ein aufmerksamer Besucher der von der kleinen Kurkapelle veranstalteten Konzerte. Jene deutsche Dame, deren Porträt er gemalt hat, hat uns eine Schilderung entworfen, wie Segantini Musik zu hören verstand. Eine englische Pianistin war eines Nachmittags beim Künstler zu Gast und spielte Beethoven und Bach. „Aber so schlicht und schön sie spielte, war es für uns doch am

fesselndsten, die Wirkung der Musik auf Segantini zu beobachten: wie er, völlig der Gegenwart entrückt, in eine neue große Welt schaute. Hier hatte ich am stärksten das Gefühl, daß Segantinis inneres Leben und Empfinden ganz über unsere Alltäglichkeit hinausging. Für ihn existierte eine besondere Welt des Ringens und Kämpfens, von der wir kaum etwas wußten und die er uns in seinen Werken ahnen ließ."

In literarischer Hinsicht war Segantini wegen seiner Unkenntnis fremder Sprachen ganz auf das Italienische angewiesen. Da er sich aber, wie schon erzählt, beim Malen stets vorlesen ließ, auch Übersetztes aus fremden Literaturen, so erwarb er sich mit der Zeit gute Bücherkenntnisse. Von den modernen Italienern schätzte er die Neera und den Meister der realistischen Detailkunst, den begeisterten Vorkämpfer für die sittliche Wiedergeburt eines modernisierten Christentums, Antonio Fogazzaro, ganz besonders, während ihm Gabriele d'Annunzio zwar bewunderungswürdig um der blühenden Pracht seiner Sprache willen erschien, aber doch als Gesamterscheinung minder sympathisch war — als einer, der schwül und ungesund wirkt.

Einen besonderen Rang nahmen in Segantinis Lektüre, zumal in letzter Zeit, Schriften über Spiritismus und Mesmerismus ein. Der Künstler glaubte an Ahnungen und Warnungen durch Stimmen aus dem Jenseits und erzählte zum Beweise dafür: Einmal habe er sich auf einem langen Wege im Winter verirrt und habe sich schließlich entkräftet in den Schnee hingesetzt und sei eingeschlafen. Da habe er eine Stimme gehört, die ihn anrief: es sei die Stimme seiner längst verstorbenen Mutter gewesen. Dieser sei er gefolgt, sonst sei er rettungslos verloren gewesen. Seitdem, erklärte der Künstler, glaube er an eine andere Welt, wenn er auch nicht angeben könne, wie man sie sich vorzustellen habe. Bei seinem Hang zur Grübelei hatte er überhaupt einen stark mystischen Zug

in sich genährt. Die Natur, sagte er, sei rings voller Wunder und man dürfe Dinge nicht darum für unmöglich halten, weil man sie nicht begreife und nicht erklären könne. Die Wissenschaft habe schon manche verborgene Kräfte der Natur aufgedeckt und werde noch weitere aufdecken. Auch seien die Anlagen der Menschen verschieden und es gebe bevorzugte Naturen, die zu Einblicken befähigt wären, die anderen verschlossen blieben. Leute, die ihn so sprechen hörten, gewannen unwillkürlich den Eindruck, daß Segantini im Geheimen sich selbst für solch einen bevorzugten Mittler und Seher halte — der er ja auf dem Gebiete der Kunst unzweifelhaft war.

Mit wunderlichem Zwielicht schillert nun diese Welt der Ahnungen und Vorausbedeutungen in des Künstlers letzte Tage hinüber, teils als Täuscherin, teils als unerkannte Prophetin. Segantini — von wenigen vorübergehenden Stimmungsschwankungen abgesehen — glaubte, gleich seiner Frau, fest daran, daß ihm ein hohes Alter beschieden sein werde. Er war gesund und stark, als Jäger, Bergsteiger und rüstiger Fußgänger abgehärtet, durch die Strapazen des eigenen Berufes nichts weniger als verzärtelt. Darum mag es seiner inneren Stimmung entgegengekommen sein, als ihm eines Tages eine überspannte Engländerin aus der Hand wahrsagte, er werde das Alter Tizians erreichen und neunundneunzig Jahre alt werden. Wiederholt hat er gezeigt, daß er an diese Prophezeiung glaubte und sich, im Hinblick darauf, gewissermaßen für gefeit hielt. Dies mag der Grund sein, weshalb ein eigentümlicher Vorgang, der sich keine vierzehn Tage vor seinem Tode ereignete, seinem sonst für abergläubische Regungen so zugänglichen Gemüt keinen Eindruck hinterließ. Segantinis eigene Gattin hat diese Geschichte folgendermaßen erzählt:

„Am letzten Sonntag, den er in Maloja verblieb, streckte er

sich in seinem Arbeitszimmer auf einige Stühle aus, um auszuruhen. Ich blieb draußen und unterhielt mich mit den Kindern. Als ich eintrat, dachte ich, er schliefe, und sagte: ‚Oh, es tut mir leid, dich geweckt zu haben; du hattest den Schlaf so nötig.‘ — Darauf er sofort: ‚Nein, meine Liebe, du tatest wohl daran, einzutreten. Stelle dir vor, ich träumte (und glaub's mir, ich träumte mit offenen Augen, des bin ich sicher), daß ich es war, den sie auf ihrer Bahre aus jener Hütte trugen (und er deutete auf das Bild ‚Der Tod‘); eine von den Frauen, die in der Nähe weilen, warst du, und ich sah, wie du weintest.‘ — Ich natürlicherweise sagte ihm, er habe geschlafen und es sei ein Traum gewesen. Er aber blieb dabei, fest überzeugt, wach gewesen zu sein und alles mit offenen Augen gesehen zu haben. Das Gleiche, was er mir gesagt hatte, erzählte er kurz darauf unserer Baba. — Nun, was er damals gesehen hat, in zwölf Tagen wurde es zur Wahrheit. Sein Bild vom Tode stellte sein eigenes Ende dar, aus jener Hütte haben sie seinen Sarg hinausgetragen. Die Landschaft war so, wie er sie auf seinem Bilde gemalt hat; die Frau, die man auf dem Bilde weinen sieht, nahe bei der Bahre, war ich. — Man beachte, daß er sich zur Zeit jener Vision durchaus wohl befand, so sehr, daß er an jenem Sonntag noch fortfuhr mit Schreiben. Tags darauf arbeitete er von vier in der Frühe bis um neun und führte alsdann das Bild, in einer Kiste verschlossen, vom Standort seiner Malerei bis nach Hause; noch am gleichen Abend vermochte er drei Stunden anstrengenden Weges von Pontresina bis auf die Spitze des Schafberges zu machen. Er hat so fest an den Spiritismus geglaubt, daß er nach jener Vision sich ganz sicher nicht von Maloja fortbegeben hätte, hätte er sich nicht in vollkommenster Gesundheit gefühlt.“

Damit sind wir eingetreten in den düsteren Kreis jener trauervollen Tage, die des Künstlers Ende herbeiführten. Aber

so furchtbar jene Zeit auch war für alle, die sie leidend miterleben mußten, für den Hinterherschauenden liegt dennoch der Abglanz eines Schönheitsstrahles darüber. Konnte ein Segantini herrlicher sterben als auf steiler, einsamer Bergeshöhe — angesichts der höchsten Pracht der Natur vom plötzlichen Todesschauer berührt — mitten aus seinem Werk, ein Opfer seines unerbittlichen Ringens, glorreich hinweggeholt?! Ein Dichter hätte nichts Mächtigeres erträumen können, nichts, das in seiner Schreckensschöne so voller Erhabenheit wäre. So starb ein großer Mensch, das fühlen wir, wenn wir die Geschichte dieser Tage hören.

Montag, den 18. September 1899 war also Segantini, begleitet von der treuen Baba und von seinem jüngsten Sohne, dem damals vierzehnjährigen blonden Mario, auf den Schafberg hinaufgestiegen, wo 2700 Meter über dem Meeresspiegel auf kahlem Grat eine armselige Steinhütte steht. Es war ein wundervoller Abend, in allen Herbstscheinen erglühend. Entzückt stand Segantini und weidete sein Herz am Schönheitsglanz jenes Alpenpanoramas, das sich in weitgeschwungener Kette mit berückenden Linien vor ihm ausbreitete. Trunken rief er aus: „Ich will Euere Berge malen, Engadiner, daß die ganze Welt von ihrer Schönheit spricht!“ Dann trat er in die Hütte und verbrachte in Ruhe die erste Nacht. Am folgenden Tage wurde das Mittelbild des großen Triptychons, das Bild vom „Leben“, in verschlossener Kiste hinauftransportiert und etwa fünf Minuten unterhalb der Alpenhütte aufgestellt. Der darauf folgende Mittwoch ist der einzige Tag, an dem Segantini dort oben angesichts der Berge gemalt hat. Aber schon am Abend desselben Tages traten, infolge plötzlichen Wettersturzes und wohl auch dank einer hitzig genossenen unreinen Limonade, heftige Leibschmerzen, verbunden mit Diarrhöe, ein. Eine schlimme Nacht kam. Der Schneesturm umheulte das einsame Steinhaus, in das, trotz innerer Holzverschalung, von allen

Seiten die Kälte drang. Von Schmerzen und fiebernder Unruhe geplagt, wälzte sich der Kranke in seinem Bett. Er lag in der einzigen Dachkammer des Hauses, einem Raume, etwa fünf Schritt in der Länge und drei oder vier in der Breite groß. Es litt ihn nicht dort, und auf der elenden Treppe, mehr einer Hühnerstiege, die von oben in die Restaurationsräume hinabführt, ist er wiederholt hinuntergeklettert und hat ohne Kleiderschutz, beim nächtlichen Unwetter, das Freie gesucht. Tags darauf fühlte er sich entsetzlich matt. Trotzdem wollte er arbeiten und ließ sich zu seinem Bilde hingeleiten. Aber kaum hatte er den Pinsel in die Hand genommen, da schlief er ein. Seine Begleiterin weckte ihn. Voller Schmerzen erkannte er die Unmöglichkeit zu malen und raffte sich auf, um ins Haus zurückzukehren. Zehnmal hat er auf dem kurzen Wege sich niedersetzen müssen, um auszuruhen. Dann endlich sank er wieder auf sein Lager, um es nicht mehr zu verlassen.

Trotz Schwäche und Schmerzen hat Segantini von einem Arzt damals noch nichts wissen wollen. Er vertraute seiner starken Natur, nebenbei auch jener Prophezeiung, die ihm ein tizianisches Lebensalter verhieß. Den eindringlichen Vorstellungen Babas trat er damit entgegen, daß er sich schämen müsse, wenn er dort oben hinauf einen Arzt rufen lasse und dieser ihn dann nach mühevollem Aufstieg gesund antreffe. So hartnäckig war der Kranke in dieser seiner Abneigung und Voreingenommenheit, daß, als am Samstag der Sohn Mario nach Samaden hinunterging, um seinen kranken Bruder zu besuchen, er die „Unpäßlichkeit“ seines Vaters nur nebenbei erwähnen durfte, um vom dortigen Spitalarzt, Herrn Dr. Oskar Bernhard, ein leichtes Mittel gegen Leibschmerz zu erbitten. Ja, als kurz darauf Dr. Bernhard, von instinktiver Besorgnis erfaßt, einen Boten auf den Schafberg entsandte und sich freiwillig erbot, auf Wunsch sofort hinaufzukommen, wies Segan-

An der Barre.
Zeichnung.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

tini immer noch die dargebotene Hilfe zurück. Indes wenige Stunden später war sein Zustand so schlimm, daß Mario nach Pontresina hinunter mußte, um Dr. Bernhard telephonisch hinaufzubitten. Der wackere Arzt machte sich ungesäumt auf den Weg und traf des Nachts um 1 Uhr, unter scheußlichem Regen und heftigem Schneegestöber, oben ein. Die sofortige Untersuchung, die er beim Kranken anstellte, war niederschmetternd: eine schwere Bauchfellentzündung war ausgebrochen, die mit Sicherheit zum Tode führen mußte. An einen Transport war bei den Wege- und Witterungsverhältnissen nicht zu denken, eine Operation dort oben, da es nicht gelang, die Temperatur über vier Grad Wärme zu bringen, gleichfalls unmöglich. Und wenn möglich, wäre sie doch auch nur ein fast aussichtsloser Verzweiflungskampf gewesen. Um völlig sicherzugehen, konferierte Dr. Bernhard am Sonntag mit dem in St. Moritz zur Kur weilenden Professor Erb aus Heidelberg und bewog den Breslauer Professor Neißer, einen langjährigen Freund und Gönner Segantinis, Montag den Kranken auf dem Schafberg zu besuchen. Er selber wich seit Sonntag Nacht nicht mehr aus der Nähe des Sterbenden. Am Montag blitzte ein kleines Hoffnungslichtchen auf. Dann trat abermals Verschlimmerung ein und die Partie war verloren gegeben.

Mittlerweile war nach und nach auch die Familie des Künstlers oben eingetroffen: zuerst die Gattin, aus Mailand vom Grabe ihrer Mutter herbeigeeilt, mit dem Sohne Alberto, darauf Gottardo mit Bianca. Ihre Wehklagen und Ängste erfüllten die unteren Räume. Notdürftig hatten sie sich dort eingerichtet und furchtsam lauschten sie nach oben, von wo jedes Stöhnen, jedes Seufzen, jegliches Hinundherwälzen mit schauerlicher Nähe herniederdrang. Allein der Kranke selbst war heiter. Das einzige, was ärztliche Kunst vermocht hatte, war, daß sie ihm Schmerz-

losigkeit geschenkt hatte. So lag er ohne eine Ahnung des Schicksals, dem er entgegenging, in der schmalen, schmucklosen Sterbekammer. Sein Humor war so rege, daß, als bei ihm stundenlange Anfälle heftigsten Schluchzens (sog. „singultus") eintraten, er scherzend sein bellendes Geächz mit dem schmetternden Tenorgesang eines Tamagno verglich. Als aber gar das Wetter sich wieder aufklärte und ein Schimmern, Glänzen, Funkeln und Blitzen in der Luft den herrlichsten schneeklaren Tag verkündigte, da packte den Kranken glühende Sehnsucht nach seinen Bergen. „Voglio vedere le mie montagne!" sagte er flehend und ließ sich sein Bett an das kleine niedrige Fenster rücken. Dort lag er dann, unverwandt den Blick in die gegenüberliegende Bergkette versenkt, die gleiche, die er auf seinem Bilde hatte zu Ende malen wollen. Aber in diesem Blicke lag kein wehmütiges Abschiednehmen, in diesem Blicke lag der ganze Heißhunger des Malers und des Verliebten: er sog diese Farben, Formen, Lichter und Linien in sich hinein, weil er aus ihnen etwas zu gestalten dachte, das höchste Kunst sein sollte, weil er unaufhörlich innerlich daran schuf und die Pinselzüge sah, mit denen er sein Ausdrucksvermögen noch zu steigern gedachte. Nichts hat die Anwesenden in all jenen Tagen so ergriffen, als dieser heiße schöpferische Lebensblick des Sterbenden. Aber alle innere Leidenschaft vermochte der Natur nicht mehr zu trotzen. Erbarmungslos kam sie, ihre Rechte einfordern, und Donnerstag, den 28. September 1899, abends 11 Uhr, war Giovanni Segantini eine Leiche. In dreiundeinhalb Monaten würde er sein zweiundvierzigstes Lebensjahr vollendet haben.

Was nun folgte, möge ein Augenzeuge schildern: „Freitag Morgen bewegte sich auf dem schmalen Bergsteig ein erschütternd ernster Zug zu Tal, voran schlichte wackere Männer mit der teuren Last eines großen Toten, hinterher die arme Witwe und

vier blutjunge Waisen . . . Das Engadin hat seinen edelsten Freund geehrt, wie es nur konnte. Die angesehensten Männer der oberen Gemeinden gaben dem Leichenzuge, jeweilen durch ihre Ortschaft, das Geleit. Überall erklangen die Glocken, vermischt mit wehmutsvollem Herdengetöne, als ob die Lieblinge der Segantinischen Kunst wüßten, daß es galt, ihren liebevollsten Freund zum letztenmal zu ehren. Man war erschüttert. Wenn je eine Mittrauer echt war, so war sie es hier. Selbst die Natur hüllte sich ins Trauergewand. Ernst und schwer hingen die Wolken nieder, und wie der schlichte Wagentroß droben auf Maloja zum einsamen Kirchlein sich hinaufbewegte, küßte ein letzter Sonnenstrahl, durch Nebel und Wolken brechend, leicht das Schmerzensbild; wunderbare Lichter glänzten für einen Augenblick ob See und Firnen auf. Dann woben unsichtbare Hände den Schleier wieder dichter um den entseelten Leib Giovanni Segantinis und sein Trauergeleit." Die Leiche wurde in die Kirche gebracht, eine kleine, zierliche Kapelle, die man öfter auf Segantinis Bildern sieht, und daselbst wurde sie in der folgenden Nacht von Dr. Bernhard und dessen getreuem Assistenten Dr. Paravicini einbalsamiert. Gleichzeitig saß Segantinis Freund und Schüler Giacometti, ein Engadiner, vor dem Sarge und zeichnete beim Flackerschein der Kerzen, während die beiden Ärzte ihr Werk besorgten, die Züge des geliebten großen Toten ab. Sonntag den 1. Oktober fand die feierliche Beisetzung statt, und zwar auf eben jenem kleinen Kirchhöflein oberhalb Malojas, das der Künstler auf seinem Bilde „Glaubenstrost" für die Ewigkeit abgebildet hat. Nachdem ein italienischer Geistlicher die Leiche eingesegnet hatte, hielt Pfarrer Hoffmann aus St. Moritz in deutscher Sprache die eigentliche Grabesrede, in der er mit warmen Worten das Bild des Freundes und Künstlers pries. Blumen über Blumen sanken in leuchtenden Farben auf das frische Grab.

Obenauf lag ein prächtiger Kranz mit der Inschrift: „Dem großen Meister — die Secessionisten Wiens."

Das Engadin hat im Leben den Künstler geliebt und im Tode ihn geehrt wie einen seiner Söhne und wie der Besten einen. Diese spröden und verschlossenen Naturen hatten sich freiwillig vor diesem großen Herzen in Liebe aufgetan. Sie waren gewillt, dem Künstler das Heimatsrecht zu verleihen. Als Künstler hatte er ja auch in Wahrheit hier seine Heimat gefunden, und zum Teile auch als Mensch. Zum Teil! — denn der andere Teil gehörte seiner wahren Heimatserde, die er seit seiner Kindheit nicht mehr betreten hatte, aber an der er mit den starken, zähen Fasern einer schwärmerischen Liebe hing. Ein Bild von Arco mit dem schroff abfallenden Burgfelsen und mit der reißenden Sarca an seinem Fuß hing in seinem Zimmer, und zwischen Felsen und Fluß senkte sich eine steile Linie von oben herab auf ein niedriges Dach. Und wo die Linie am Bildrand begann, stand schlicht und steht noch heute das eine Wort: „casetta". Mit diesem Wort feierte der große Künstler das kleine Häuschen, in dem dereinst seine Wiege stand.

Wie er diese Heimat liebte, hat er noch im April des Jahres 1898 in einem Handschreiben an den Bürgermeister seiner Vaterstadt mit einer Art von Feierlichkeit ausgesprochen. „Nichts," schrieb er, „konnte mich so angenehm berühren als die Grüße, welche Sie mir im Namen meiner Mitbürger zusandten. Obzwar ich meine Heimat verlassen habe, als ich noch nicht fünf Jahre alt war, ist sie mir doch noch so vor Augen, im Geiste und im Herzen geblieben, als wenn ich sie erst gestern verlassen hätte. Die Erinnerung an meine Vaterstadt begleitete mich stets in meiner traurigen Kindheit und war wie ein innerer Sonnenschein, dessen Licht noch jetzt meine Werke erleuchtet. Ich wünsche von Herzen,

daß meine teure Heimat in wirtschaftlicher, moralischer und ästhetischer Hinsicht gedeihe, und meinen Mitbürgern sende ich die besten Grüße." Es scheint in der Tat, als ob die Gegend von Arco in Segantinis Blute und geheimsten Nerven ein stilles Geisterleben geführt habe. Wer die Berge, so wie sie Segantini zu malen pflegte, genau mit der Natur vergleicht, der findet im Engadin und mehr noch in Savognin kleine Abweichungen in der Linienführung, die nicht so ohne weiteres zu erklären sind. Ihr Verlauf ist noch ruhiger, majestätischer, harmonischer als in der Natur. Sie gleiten nach keiner Seite schräg ins Tal; sie füllen den ganzen Prospekt wie ein Kraterrand. Kommt man nach Arco, so erkennt man daselbst eben jene machtvoll geschwungene Linienführung in den Bergen, die bis zum Gardasee hin den Ort und die Ebene wie eine hohe Arena umgeben. Und so möchte man denn glauben, daß die Linien dieser Berge sich als eine Art Schönheitskanon schon dem Kinde eingeprägt haben und daß darum der reife Mann, vielleicht unbewußt und unwillkürlich, eben jenen Linien in seiner Kunst nachtrachtete.

Aber was also rätselvoll in ihm weiterlebte, das wollte er auch mit freien leiblichen Augen wiederum schauen. So einsam er in seinen Bergen saß und so fest er sich darein vergrub, er dachte doch manchmal daran, die draußen liegende Welt, wenn auch wohl nur in flüchtiger Reise, in sich aufzunehmen. Zürich wollte er sehen, München, Berlin und Wien. Doch diese Pläne lagen stets wie in nebelhafter Ferne. Als Greifbares aber hatte sich herausgeschält: im Frühjahr 1900, wann er sein großes Triptychon vollendet haben würde, dann wollte er seine Vaterstadt Arco besuchen „zur Belohnung", wie er scherzhaft schrieb. Dieser Plan stand fest, und mit einer fast fiebernden Erregung, die man sonst nicht bei dem ruhigen Manne kannte, sprach er daheim im

Familienkreise von seiner großen Sehnsucht und war glücklich im Gedanken, daß er sie nun bald werde stillen können. Es sollte nicht sein Bevor er sein Triptychon beenden konnte, trat zu ihm der Tod. Mit sanfter Gewalt nahm er die edle ringende Künstlerseele in seine Arme und trug sie still und stolz einer anderen Heimat zu.

Diese Biographie erschien zum ersten Male im Jahre 1902
innerhalb des vom k. k. österreichischen Unterrichts-
ministerium herausgegebenen Prachtwerkes:
Giovanni Segantini. Sein Leben und sein
Werk. Mit 63 Kunstbeilagen.
Wien, Verlag Gerlach & Co.
(Preis 150 Mark).

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Grundprobleme der Malerei

Ein Buch für Künstler und Lernende

von Rudolph Czapek

VIII und 183 Seiten

Geheftet M. **4.50**, gebunden M. **9.—**

„Es ist, wie der Untertitel sagt, ein Buch für Künstler und Lernende. Und zwar ein gutes Buch, und der Begriff „Lernende" ist im weitesten Sinne des Wortes zu nehmen. Denn diese ausgezeichneten theoretischen und streng methodisch durchgeführten Auseinandersetzungen interessieren den, der als Liebhaber oder als Forscher sich mit der Malerei beschäftigt, ebensosehr wie den ausführenden Künstler. Die außerordentliche Klarheit des Ausdrucks und des Gedankenganges lassen das Werk auch für jenen verständlich werden, der an eine schwerere geistige Kost nicht gerade gewöhnt ist." Leipziger Zeitung.

Die Grundkräfte des künstlerischen Schaffens

Versuch einer Ästhetik

von Erich Major

VIII und 181 Seiten. Geheftet M. **7.50**, geb. M. **9.—**

Ein überaus feines und gedankenreiches Buch, das auf neuer Grundlage eine Ästhetik aufbaut, die in ihrer Eigenart für jeden künstlerisch Schaffenden auch ohne philosophische Schulung von Interesse ist.

454555

Art.B
S

Segantini, Giovanni
Servaes, F.T.H.
Giovanni Segantini, sein Leben und sein

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED